"O teatro não é mais necessário; neste momento, é mesmo inútil." Não: inútil é esse teatro acomodado que ainda teima em se exibir: um teatro que diante do cinema, da tv, do cotidiano, da política, perdeu sua identidade e não sabe o que fazer: teatro que esconde sua crise falando numa suposta crise de público.

Mas um outro teatro pode ser construído, revendo-se as idéias desgastadas envolvendo arte e teatro. Este livro discute um programa para essa outra cena, cujas bases estão no jogo do espaço e do tempo, na discussão da função da palavra em cena e na recusa da fuga pelos realismos fáceis. O objetivo, entre outras coisas, é retraçar o caminho para uma versão daquela cena **concreta, material**, defendida por Artaud mas que ele não pôde encontrar. O resultado será um teatro poético, cena do prazer, apoiado num projeto de combinação entre arte e vida.

TEIXEIRA COELHO

UMA OUTRA CENA

ar'TE

TEIXEIRA COELHO

uma outra cena

TEATRO RADICAL, POÉTICA DA ARTEVIDA

792.028
C672o
e.2

COLEÇÃO ARTE

Direção:
Teixeira Coelho
Luís Augusto Milanesi
Ana Mae Barbosa

Capa de
Ana Goldberger

Direitos autorais de José Teixeira Coelho Netto

1983

LIVRARIA E EDITORA POLIS LTDA.
04138 — Rua Caramuru, 1196
São Paulo — SP

Percurso

GÊNESE E META DESTE PROGRAMA 9
Onde o prazer? — CPCs, Estéticas do dever — O começo da virada — Poiesis aisthesis catarsis — Para o projeto de Artaud
Passagens: Glauber, Oficina, Macunaíma
A MATÊRIA 20
Símbolos, ícones — Apercepção

A CENA DO IMAGINÁRIO 25
Real ou imaginário — Isso — A função simbólica — O símbolo ancorado no "real"
O COGITO DO TEATROR 35
Sonho e arte — Teatror — O sentido do Cogito — O teatro que vê
Passagens: Artaud, Grotowski, Oficina
"...EL TEATRO TIENE SIEMPRE UNA LUZ QUE PERMITA VER LAS PALABRAS..." 40
A palavra-muleta — A palavra da sociologia — As idéias claras? Fora de cena.
Passagens: Grotowski, Fernando Peixoto
UMA QUESTÃO ESCANDALOSA 46
O labirinto do nacional — Duas, cem, mil culturas
REALISMO, ESPAÇO DA INSÔNIA 53
O efeito VP
Passagens: Brecht, Pirandello

UMA OUTRA CENA 57
Teatro, poética privilegiada — A cena do sujeito
MÁSCARA: DA ESTAÇÃO AO PERCURSO 61
Máscara: estação e percurso — A cena do agora
A MONTAGEM EM CENA 65
Metáforas — As relações, não as coisas — Analogias e analogias
SUBVERSÕES DA CENA 70
Cenas distópicas — Cenas do nós
Passagens: Peter Brook, Arena, Oficina, Boal
A SOMBRA DA CENA EUTÔPICA 76
Apolo, Dionísio — Palavras-olhos, palavras-mãos — O jogo do antimovimento
Passagem: Bob Wilson
NA CENA LÍRICA 81
Visões — A música no fosso
Passagem: Artaud

INTERMEZZO 85
O BRASIL PADECE DE UMA INCOMPETÊNCIA CÓSMICA 85

ALÉM DO JOCUS 91
Mito e rito — Teatro sagrado, teatro poético

A CENA DO ESPAÇO 97
Espaços homogêneos e heterogêneos — Espaço de percepção × Espaço de presentação — Fora do teatro — Macunaíma — A sagração da cena — O ator santo — O lugar forte — Ocularidade do espaço simbólico — Percurso — Passagem — Identidade e homogeneidade
Passagens: Squat Theatre — Living Theatre — Théâtre du Soleil — La Mama — Grotowski — Macunaíma
O ESPAÇO ANAFÓRICO 114
Cena-produto × cena-produção — Espaço percebido, espaço vivido — A cena do pré-sentido

A CENA DO TEMPO 119
Homogeneidade, heterogeneidade do tempo — Aqui agora — Tempo e linguagem — O instante, a prosa, a poesia — A construção do tempo — O tempo vertical — Tempo da duração
Passagem: Bob Wilson

A IDENTIDADE IMPERTINENTE 131
A cena restrita — Cena em construção, fora do circuito — O duplo da vida — Falar de si — Prazer e corpo: a censura — A forma interna, utopia da matéria — O conteúdo político? — A cena do lógico? — Não ao teatro de reprodução — A cena do perigo

BIBLIOGRAFIA 145

"É possível falar de teatro a não ser metaforicamente?"

Jorge Lavelli

GÊNESE E META DESTE PROGRAMA

Este programa derivou, quase imediatamente, de meu acompanhamento das atividades ao redor da Escola de Comunicações e Artes da USP desde 1967. Trabalhando na ECA, convivendo com as pessoas que por ela atravessavam, participando de debates, estudando as propostas teóricas vindas de diferentes pontos e, de modo particular, tendo como outro referente constante a produção teatral brasileira a partir da tragédia de 1964, ao tornar-me responsável por alguns cursos senti que não havia mais condições de continuar a reproduzir idéias e discussões sobre teatro irremediavelmente datadas. Tornou-se clara para mim a existência de uma repressão no pensamento sobre o teatro e de uma lacuna na prática teatral responsável por sua transformação em uma atividade repetitiva, menor, de limites estreitos, conservadora — insignificante, não-significante.

A repressão — geradora da ausência, da falta — era a exercida contra a idéia do gozo na arte, responsável pela supressão da dimensão poética de grande parte da prática teatral brasileira. *Gozo* e não apenas prazer ou fruição. Quando se discutia ou se fazia teatro (como ainda se discute e faz), estava-se sempre sob o signo do dever, do comunicar, do construir, destruir, atacar, combater, propor, mudar, revolucionar. No máximo, sob o signo da alegria, do deboche ou do circo. Mas nunca sob o do gozo, isto é, do momento intenso, do instante vital.

Por quê? Acreditava-se, como ainda se acredita, que a busca do gozo seria, no mínimo, índice de um comportamento elitista, alienado, de uma ideologia burguesa, reacionária. Num texto de 1973, Roland Barthes[1] observava a existência de toda uma mitologia dirigida no sentido de apresentar aquilo que ele chamava de *prazer* como sendo um

(1) *Le plaisir du texte.*

objetivo, uma preocupação e uma proposta "da direita". Mitologia que, praticamente identificando o prazer (que dizer, então, do gozo?) com a indecência, tratava de espalhar a idéia segundo a qual a satisfação opunha-se ao conhecimento, ao compromisso, ao combate, renegando a hipótese de que estes pudessem ter os ou alguns dos traços do *delicioso* — esta categoria essencial a uma poética e oposta ao maravilhoso e seu saber. (Adianta lembrar que para Brecht era perfeitamente possível esvaziar deliciosamente um canecão de cerveja entre dois combates, numa guerra?)

Não cabe aqui indagar da gênese dessa equação redutora, bem como não interessa averiguar se esse preconceito de uma esquerda dogmática não seria, de fato, o correspondente ou a herança da exigência burguesa de que todos os discursos sejam eficazes — exigência emergente após a separação promovida entre a estética e a eficácia e depois de se ter procurado recalcar o gozo (sob todas as suas formas, inclusive a estética) sob as solicitações da produtividade, do rendimento. O fato é que essa esquerda procurou afastar o prazer — e o gozo, ainda mais — do campo das possibilidades poéticas. Ao redor de Adorno, divulgou-se a idéia do prazer na arte como algo a ser combatido a todo custo, na medida em que só serviria aos "interesses ocultos" do poder reacionário e em que essa arte seria usada para nos manipular a todos através das propostas da indústria cultural. Esse enfoque firmou-se, espalhou-se um pouco por toda parte. Enfrentado pela visão puritana e equivocada da eficácia e do trabalho como valores maiores do homem, o gozo foi banido da prática poética e os que o procuravam ou proporcionavam foram vistos como filisteus. Não se prestou atenção ao fato de que essa visada era análoga à que a burguesia tinha da questão. Recusando Barthes, a esquerda e a direita deram-se as mãos para, mais uma vez, repelir o gozo para a marginalidade, para os desvios do "caminho reto", a fim de dar passagem aos valores "fortes", "nobres", como a Verdade, a Luta, a Afirmação — e mesmo a Alegria, mas sempre com essas maiúsculas. Fora desses "grandes temas", há no máximo lugar para o Desejo, mas apenas pasteurizado sob a máscara da pornografia, pornoscopia, ou então revestido com toda a dignidade possível exatamente porque, assim, o desejo não se completa, não chega às últimas conseqüências — o que levaria a indagar se não vigora, entre a esquerda, o mesmo preconceito de classe constatável na direita e expresso na crença de que o povo não conheceria desejos, apenas prazeres imediatos, vontades rasteiras.

Neste hemisfério, e das proximidades do Equador para baixo, essa postura teve, em níveis variados, seus seguidores e adaptadores.

Para o que interessa aqui, um dos elementos responsáveis pelo

estado de confusão, de equívocos e, afinal, de impotência em que mergulhou a prática artística brasileira em geral (e a teatral, em particular) foi o figurado pelo programa dos CPCs, tal como aparece no "Anteprojeto do manifesto do CPC", de Carlos Estevam Martins.[2] Publicado em 1963, esse programa — acumulando enganos sobre erros quanto à condição do fenômeno estético — tem como um de seus alvos principais exatamente o gozo. Nele, combate-se o prazer com seu exato oposto, a Lei (o documento, *aquele* documento faz a lei, e determina que as práticas artísticas reproduzam essa lei: estamos ao nível das "epistemologias da Lei", como diria ainda Barthes), através de uma sucessão de equívocos e desconhecimentos expostos na linguagem militar e grandiloqüente de que se revestem os panfletos, quase sempre. Entre esses enganos:

a) uma visão mecanicista das condições de produção poética (na verdade, o máximo de que aquele documento falava era de produção "artística", preocupando-se com as condições de recepção do *produto* e deixando de lado a fase da produção);

b) o pagamento de um tributo à mitologia da objetividade;

c) uma concepção canhestra da questão "expressão e comunicação", atribuindo-se a esta uma ascendência sobre aquela;

d) o desconhecimento das imbricações entre o real, o imaginário e o simbólico (privilegiando-se o primeiro, nebulosamente concebido) e da função da linguagem;

e) uma descrença reiterada e surpreendente (dado o programa defendido), elitista mesmo, nas possibilidades do povo:

> "Com efeito, a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada. É ingênua e retardatária e na realidade não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento." (*Arte em Revista*, p. 72.)

Ou:

> "...trata-se de um público que reage diretamente ao que se lhe diz, um público em que é nula a capacidade de se desfazer das preocupações práticas com sua existência, de abstrair os motivos, as esperanças e os acontecimentos (...) de sua vida material. (...) lidamos com um público artisticamente inculto (...)" (*Op. cit.*, p. 75).

(2) *In A questão da cultura popular*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1963. Republicado em *Arte em Revista* nº 1, São Paulo, Kairós, 1979.

Decididamente, eram tempos em que a alta auto-estima e a supervalorização da função crítica impediam que fosse compartilhada a aposta de Maiakóvski na capacidade do povo para entender e fazer arte, inclusive arte "de vanguarda" — esse mesmo povo cujas produções artísticas são complexas, elaboradas, inventivas, em momentos não tão raros assim, como mostra Augusto de Campos.[3]

f) um equacionamento errôneo da questão "popularidade e qualidade técnica", devendo esta pagar um tributo exorbitante (e, sob todos os aspectos, indevido) para o desenvolvimento daquela;

g) uma concepção estreita do político em arte.

Ao mesmo tempo em que verberava, explícita e implicitamente, os artistas que seguiam os modelos dos países adiantados, esse programa seguia, ele próprio, outras tantas posições nesses mesmos países expostas e que tinham, em sua semente, esse mesma vontade automutiladora de recalcar, extinguir o gozo. E tal como num texto de Walter Benjamin, *O autor como produtor* — onde se dizia *o que*, mas não *como* fazer — o programa do CPC apresentava-se como um texto cujas proposições, abordagens e alegações careciam amplamente de substância, mancando ainda por não dizer, em momento algum, o que significava concretamente suas propostas, como se deveria executá-las, quem já havia tentado fazê-lo, com que resultados. O que não impediu que se tentasse pôr esse programa, seguidamente, em prática, numa geração de infindáveis comédias de enganos.

Um outro texto que não deixou de exercer sua influência, a curto e mais longo prazo, sobre a produção artística (inclusive a teatral), gerando mais equívocos, foi "Uma estética da fome", de Glauber Rocha. Apresentada em janeiro de 1965 e publicada no nº 3 da *Revista Civilização Brasileira* (julho/65), a tese de Glauber Rocha está, por um lado, bem distante do esquematismo do manifesto do CPC: nela, não se deixa de reconhecer, por exemplo, os excessos de uma "redução política da arte" que acaba por fazer "má política por excesso de sectarismo". Mas, por outro lado, ao analisar o "miserabilismo" do cinema novo (defendendo-o como forma e princípio de atuação da arte), e ao apresentar em linhas gerais sua "estética da violência e da fome", acabou produzindo mal-entendidos e, possivelmente contra a vontade de seu formulador, seguidores que quase sempre não estiveram à altura do modelo.

Nesse mesmo momento, no teatro, há algo que caminha num sentido paralelo ao da "estética da fome". No programa do espetáculo *Opinião*, Augusto Boal,[4] afirmando que "a direção mais atraente é a

(3) *Verso Reverso Controverso*.
(4) *Arte em Revista* nº 1, p. 59.

da inclusão do objetivo mais determinado, do real mais acontecido, do presente mais vivido, na obra de arte", diz também que "somos feitos de matéria mais bruta, de mais ganga. O joio nos fascina. Gostamos de impurificar nossa arte. De sujá-la de real. Por isso, tudo que fazemos é tão imperfeito (...)". Mais um sinal verde para que o "miserabilismo" subisse para o palco, junto com o "real" e com a "ganga" — numa mistura na qual o gozo não podia encontrar seu lugar, do modo como a receita foi cozinhada pelo ideário de Boal, e por mais que possa haver gozo até na construção e reprodução de algo como uma tragédia. É que por trás desse programa de defesa do real está presente o mesmo preconceito que procura pôr de lado, a todo custo, a dimensão do prazer. Por trás desse programa está mas é a concepção da "verdade social da arte", visão da arte enquanto reprodução do real que permite o reconhecimento imediato da realidade "objetiva" (cf. Boal: "O fato real sucedido está invadindo o teatro, empurrando a ficção..."), visão tida como incompatível com o exercício de um gozo entendido como o abandono do eu num objeto (e como deglutição desse objeto por essa subjetividade abandonada), como o gozo de si mesmo embora gozo também do outro e gozo de si através do gozo do outro.

Para completar o quadro cujo esboço aqui interessa, é o caso de citar, ainda como exemplo, o cubano Julio Garcia Espinoza[5] e sua teoria do cinema imperfeito, isto é, da arte imperfeita (datada de 1969). Retomando idéias em trânsito entre nós nos sete anos anteriores, e citando explicitamente o caso do cinema novo, Garcia Espinoza parte da idéia de que toda arte perfeita (artística e tecnicamente bem sucedida) é quase sempre reacionária. Embora nem sempre simplista e reducionista (combate a idéia — pobre e, o termo se impõe, pequeno-burguesa — de que somente o sofrimento, a dor, a seriedade, podem transformar-se em fenômeno estético), também esta tese reincidia no equívoco, amplamente difundido até hoje, segundo o qual um país subdesenvolvido *não pode* produzir uma arte desenvolvida, uma arte culta. Passando por cima da advertência de Marx, de que se deve reconhecer a existência de certos períodos de florescimento da arte não relacionados com o desenvolvimento geral da sociedade, nem com a base material desta,[6] o texto de Garcia Espinoza contraria ainda a idéia de Engels segundo a qual países economicamente atrasados podem representar o primeiro papel em filosofia,[7] como ocorreu com a Grécia em seus melhores momentos. Para o cubano, a arte dos países subdesenvolvidos jamais poderia deixar de ser outra coisa senão imper-

(5) *Por un cine imperfecto*. Caracas, F. E. Salvador de la Plaza, 1973.
(6) Marx-Engels, *Sobre a literatura e a arte*. Lisboa, Estampa, 1971, p. 60-63.
(7) *Idem*, p. 35.

feita. Como conseqüência, tautológica e ocamente, a poética desses países seria uma poética "interessada", uma poética "consciente e resolutamente 'interessada', isto é, imperfeita".[8] Uma poética para a qual não interessa mais a qualidade e a técnica. Diriam por Glauber Rocha, no mesmo tom: bastam uma idéia na cabeça e uma câmera na mão. A linha do CPC, de 62, é retomada e revigorada.

Tem-se aí, assim, um programa, senão definido, pelo menos delimitado para o teatro, entre outras artes: o afastamento do gozo (entendido como suposta reclusão no subjetivo), uma estética da fome e da violência, o privilegiamento do real sucedido, o repúdio da análise e da experimentação ("Não nos exercitamos tampouco em sutilezas" — Boal, programa de *Opinião*), o desprezo pela técnica e pela qualidade. Os que estudavam teatro, se preparavam para o teatro ou faziam teatro (e todos esses verbos quase poderiam aparecer também no tempo presente), não tinham outro objetivo senão o de penetrar no equívoco suicida segundo o qual, numa paráfrase ainda de Boal, "nosso teatro é como o jornal". E foi o que acabaram fazendo: jornal, e não teatro. Não faziam teatro e não tinham nem mesmo público para seu jornal. É que o público queria teatro, e não jornal. Um teatro que desse prazer, que possibilitasse o gozo. Para isso, a cena deveria ser aquela onde o que fosse dito, fosse plenamente ouvido; onde os gestos fizessem seu discurso claro ao invés de se apresentarem como a doença infantil da gestualidade. Mas, como conseguir isso se nas escolas as aulas de dicção eram marginalizadas por serem índice de uma "eficácia burguesa" a coibir a manifestação da inventividade, da genialidade que, burguesmente, se acreditava inata no artista? (Mas o gozo, isto é, a não-eficácia por excelência, era igualmente combatido como índice burguês!) Nesse quadro, seria um atrevimento, um crime de lesa-arte dizer, com Pound,[9] que se devia crer na técnica "como prova da sinceridade de um homem"; que, enquanto a arte da poesia (do teatro) não tiver sido assimilada pelo amador, o caos persistirá; que era necessário "um grande conhecimento de técnica, da técnica superficial e da técnica de conteúdo, para que os amadores deixem de procurar sobrepor-se aos mestres".

Na verdade, nem tudo, nesse momento, teve os traços desse teatro-jornal alienado no "real". Em setembro de 1967 ocorre a guinada do Oficina. Com *O rei da vela* — equivocadamente dedicado a Glauber Rocha? — procura-se romper com o teatro racionalista, com o teatro "instrumento de educação popular, de transformação das mentalidades na base do bom meninismo".[10] Um teatro cuja eficácia política não mais seria medida pela "certeza do critério sociológico de uma peça, mas pelo nível de agressividade". O alvo agora era o público; o objetivo passava a ser a feitura de um teatro de combate que se voltasse contra a "burra e provinciana burguesia paulista", mas também contra o "melhor público até agora", isto é, o público dos estudantes, dos "comprometidos", dos "revolucionários", que buscava uma "ideologia na cultura (...), uma justificativa ideológica que tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras de seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, ou o burguês reacionário".

O programa agora era diferente: esse teatro "está dentro da estética mais moderna". O que se procura é a superteatralidade, a superação mesma do racionalismo, atribuído ao esquema brechtiano, "através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista etc." A questão da linguagem passa para a frente da cena. Experimenta-se. O prazer não é (tão) recalcado. A técnica é uma necessidade. Mas, se começa a haver teatro aqui, ainda não existe gozo. Esse teatro ainda está, sob um aspecto, muito perto da tese de Glauber, procurando ser revolucionário através da violência. Violência contra o espectador e contra si mesmo, contra o ator, na mesma relação masoquista implicitamente denunciada pelo próprio Oficina. É que para haver gozo, e gozo estético, é necessário que haja o gozo de si mesmo no gozo do outro. Essa relação entre o gozo de si e o gozo do outro implica, como observa H. R. Jauss,[11] na unidade de um gozo que compreende e de uma compreensão que goza, o que significa falar na existência de uma participação e de uma apropriação no e através do gozo. Mas não é isso que existe em *O rei da vela*, uma vez que o gozo do outro é combatido e que entre palco e platéia levanta-se uma barreira impeditiva de toda apropriação e participação. O que há em cena, na verdade, é o princípio de um processo de antigozo que levará à devoração do grupo, mais tarde: ao invés da apropriação de si, a rejeição de si.

Mesmo sendo este um modelo diverso do primeiro, permaneceram os equívocos sobre as possibilidades do teatro, assim como continuava o cerceamento do gozo através da cena — e isso através de um período que, em linhas gerais, só teve um encerramento esboçado com a encenação de *Macunaíma* pelo grupo Pau Brasil, em 1978.

Que equívocos são esses, em suma? Consistem no fato de se propor um teatro que, a partir de uma visada unilateral, empenhava-se em levar à cena, com "clareza" e "didática", um quadro da realidade "objetiva", entendida como sendo aquela que "fornece a definição das verdadeiras forças motrizes que põem em movimento os povos e sua

(8) Garcia Espinoza, *op. cit.*, p. 27.
(9) E. Pound, *A arte da poesia*, p. 17-19.
(10) José Celso Martinez Correa, "Oficina", *in Arte em Revista* nº 1, p. 61-63.
(11) "La jouissance esthétique", *in Poétique*, nº 39. Paris, Seuil, 1979.

história" (leia-se: a "realidade econômica") e que se afasta da "mentira vital e das alucinações da imaginação que não têm suas raízes fincadas em solo concreto";[12] um teatro que se ocupa exclusivamente com o "fato vivido" (pelo que se transforma num teatro-jornal); um teatro sem preocupações e compromissos com a questão da técnica e da qualidade, fazendo da "violência", da "agressão", sua estética de apoio. Equívocos, enfim, que se concentram na idéia da marginalização, declarada ou implícita, do gozo. Equívocos traduzíveis no fato de que se procura montar o texto teatral[13] sobre apenas dois dos três eixos fundantes de todo texto criativo, isto é, seguindo e aplicando Barthes,[14] sobre a *mathesis* (envolvendo a noção de apreender e, com ela, a de ensinar um saber) e a *mimesis* (a idéia da cópia, da reprodução, da re-apresentação), deixando de lado a *semiosis*. Semiosis: o jogo dos signos, sua imersão no maquinismo da linguagem cujas válvulas de segurança foram eliminadas. Semiosis: o jogo *livre* e saboroso com os signos que, quando existente, vai permitir aquele mesmo saber (Barthes insiste na etimologia única de *saber* e *sabor*) que é canhestramente procurado através do jesuítico documento "objetivo" firmado sobre a pedra de toque única da *mathesis*.[15] Semiosis que não é o único fator a responder pelo gozo, embora uma de suas partes.

Estes equívocos e reduções — de resto, por certo, nem sempre presentes na cena brasileira: nela, *Macunaíma* aparece como exemplo de oásis — é que se devem tentar ultrapassar na direção do gozo pelo teatro, no caminho da rediscussão da função teatral.

Assumindo como pressuposto a necessidade de criar as condições para o gozo, esse caminho se inicia com a investigação dos eventuais campos secantes e das diferenças entre o gozo simples e o gozo estético para se chegar, num segundo momento, ao desenho do gozo próprio da experiência teatral. Um ponto de partida seria a identificação do gozo simples com a abandono sensual e incondicional do eu ao objeto que o motiva, enquanto o gozo estético se caracteriza pela existência de uma distância entre o eu e o objeto — distância que implica no fato de o objeto não ser contemplado sem interesse mas, sim, de modo a ser o eu o vetor da produção desse objeto como objeto imaginário.[16] Nesse sentido, essa discussão recoloca em cena o lugar de conceitos estéticos

(12) Do "Manifesto do CPC", *in Arte em Revista* nº 1, p. 78.

(13) Entendendo-se como texto o conjunto total dos signos em cena, e não apenas o texto escrito.

(14) *Leçon*. Paris, Seuil, 1978.

(15) Parece não ter sido bem (ou nada) aprendida a lição de Brecht sobre a necessidade do prazer na ação teatral preocupada fundamentalmente com a transmissão de um saber.

(16) H. R. Jauss, *op. cit.*

tradicionais — como os resume Jauss, conceitos sempre presentes na história do gozo estético, mesmo subterraneamente — mas, de certo modo, hoje marginalizados: *poiesis*, *aisthesis* e *catarsis*.

A *poiesis*, entendida como o saber-fazer poético, remete ao gozo oriundo da obra feita pela própria pessoa, possibilitando uma tentativa de combate contra a estranheza do mundo e abrindo caminho para um *conhecer* desse mundo distinto do conhecimento oferecido pela ciência e diverso da prática imposta por uma atividade repetitiva qualquer.

A *aisthesis* remete ao gozo estético do ver e do reconhecer, operando sobre o conceito do conhecimento pelos sentidos, privilegiando o sentimento e a sensação. Nesse sentido, a *aisthesis* pode corresponder a uma série de definições da arte a partir de conceitos de recepção e contemplação mas interessará, fundamentalmente, como a experiência da "densidade do ser" (Sartre) ou do "acréscimo e construção do eu sobre o eu" (Bachelard) a partir da percepção do objeto (e, neste caso, é englobada pela *poiesis*).

E a *catarsis* designa os efeitos do discurso poético que permitem ao receptor tanto liberar seu eu quanto alterar suas convicções. No sentido da estética comunicativa, como destaca Jauss, a catarse pode corresponder à prática da arte sob o aspecto de sua função social, prática identificada como a transmissão ou proposição de normas de ação. Há, porém, um seu aspecto particular, sob o prisma do gozo, que é sua vertente da liberação do receptor da trama cotidiana possibilitando-lhe, com isso, o gozo de si no gozo do outro.[17]

Essas três categorias não estão necessariamente numa ordem hierárquica, nem se reduzem umas às outras. Mas, considerando que a catarse é uma função das outras duas, verificando-se sempre que a *poiesis* e a *aisthesis* se atualizarem adequadamente, são estas duas que interessam mais diretamente. E, ainda, como a atividade da *aisthesis* pode e deve levar à *poiesis*, na medida em que o receptor pode e tem de abandonar sua atitude contemplativa e participar da criação da obra em seu conteúdo e forma, acionando um processo de construção de sua própria identidade; e como, na verdade, o que interessa mesmo é criar as condições para que se atualize essa passagem da *aisthesis* à *poiesis*, o ponto central de uma abordagem sobre as condições de produção do gozo no teatro será a *poiesis* — mesmo porque, é no teatro que a *poiesis*

(17) Georg Groddeck não hesita em entender a catarse como parte essencial da vida na medida em que alivia nossas dores e ansiedades, ainda que através da inconsciência — num processo que se justifica tanto mais quanto a verdade do indivíduo é sentir-se melhor, como resulta da concepção de Peirce.

Esta visão da catarse torna obrigatório um reestudo da posição de vários teóricos do teatro que contra ela se manifestaram, procurando eliminá-la de cena. Esta eliminação corresponde de fato à ablação de parte essencial de nossa vida — e tudo aquilo que for próprio da vida não pode ser estranho ao teatro.

encontra sua cena por excelência, se entendida em seu sentido primeiro de *pôr, acrescentar, construir*. É o que se faz no teatro: ali se constrói, se *faz* fisicamente além de metaforicamente. Nele se desdobra uma experiência concreta, assinalada no tempo-espaço. A função metafórica, de transposição e encenação, está por certo presente no teatro; mas o caráter de materialidade física envolvente da cena, o fato de ela estar *presente ali* não tem semelhante nos campos das outras artes e atribui a essa função metafórica uma natureza toda particular.

A ligação íntima que deve existir entre a cena teatral e a *poiesis* é, de fato, o traço principal e fundante a ser destacado na experiência teatral. Sob um certo aspecto, trata-se não de propor a existência desse elo mas, sim, de reinstaurá-lo, de devolvê-lo a seu lugar. Com efeito, talvez não seja insignificante o fato de o termo *estética* ter substituído *poética*, na indicação do estudo da experiência artística, praticamente desde sua proposição por Baumgarten no século XVIII — substituição duradoura até há algumas décadas, quando se nota um novo prestígio atribuído à *poética*. Essa substituição pode ser atribuída, sem grande margem de exagero, ao deslocamento da tônica do campo da produção para o da recepção da arte, e corresponde à proposta segundo a qual, pelo menos a partir do século XIX, a humanidade teria deixado de produzir arte para produzir apenas estética, o pensamento sobre a arte. Cabe talvez a disciplinas de natureza sociológica tentar explicar que mudanças ocorreram na estrutura da sociedade passíveis de serem responsabilizadas por essa alteração de atitude em relação à experiência da arte. Essas mudanças provavelmente não deixam de manter relações com aspectos como a divisão exacerbada do trabalho e, principalmente, com a sufocação do princípio de prazer pelo princípio de realidade explorado pela mentalidade capitalista, uma de cujas vertentes consiste em fazer acreditar que a salvação está no trabalho economicamente produtivo e não em ações cujos resultados são basicamente egoísticos (melhor: egópetos e não egófugos, apesar da palavra feia); em impor a crença de que não pode haver maior falta de caráter do que demonstrar e cultivar as qualidades implicadas pelas palavras "egoísta" e "egocêntrico". O fato é que de tratados sobre como fazer uma obra de arte (como a *Poética* de Aristóteles, que fala do "modo de compor uma fábula, quando se pretende que a composição poética seja bela"[18]) passa-se a tratados debruçados sobre como podem possivelmente ser recebidas, percebidas, obras de arte preparadas em algum momento anterior àquele em que se está falando sobre elas. A reproposição da cena teatral como sendo uma questão de poética, antes que de estética, surge como ação fundamental quando se pretende que o teatro seja aquele lugar onde o indivíduo se revela ao próprio indivíduo, onde

(18) Edição Les Belles Lettres, Paris, 1969.

ser é acrescentado ao ser. Essa ligação é plena de conseqüências, como se verá mais adiante (como, por exemplo, a admissão de que o teatro, a rigor, não comporta espectadores), cada uma das quais necessitaria ser levada às últimas instâncias caso se queira retirar o teatro definitivamente do campo da estética.

Assim, interessa saber o que constitui esse saber-fazer poético do teatro. Trata-se de promover uma investigação sobre a especificidade da experiência teatral, sobre aquilo que, nesta, permite um determinado tipo de gozo poético, singular e irreprodutível em outro lugar, a partir de outra estrutura. Trata-se de procurar (ou de propor) as unidades e as relações — estas, mais que aquelas — que suportam esse saber-fazer, essa poética, toda vez que se atualiza uma prática teatral — e isto independentemente do texto escrito que recheia a cena, do tema sustentado pelo jogo teatral, tema que pode caminhar no sentido da poética da cena ou ser-lhe contrário mas que não pode determiná-la ou produzi-la. No máximo, apenas reduzi-la. Trata-se, enfim, de demarcar as áreas dos componentes desse simbólico que é a poética teatral em sua linguagem específica de cena, simbólico através do qual se funde o real e o imaginário (e não apenas o real, como vem proposto nas visões redutoras do evento teatral), simbólico através do qual esse real e esse imaginário podem existir e coexistir e que instaura não apenas as condições do gozo estético mas, de modo singular, o próprio eu, enquanto indivíduo e sujeito social. Que instaura enfim o prazer da existência, o gozo, no mundo e na cena; que instala a cena no mundo e o mundo na cena; que prepara uma cena para a vida e permite à vida desenvolver-se em cena.

* * *

Somente quando este texto já estava bem avançado é que me dei conta de que meu projeto poderia muito bem passar por ser uma tentativa de procurar as bases de instauração daquela *cena material, concreta*, defendida teoricamente por Artaud mas por ele nunca encontrada em sua prática. Aquilo que ele não teve condições de especificar além de certas linhas gerais podia agora ser concretizado, em virtude do estoque de dados fornecidos pelas várias disciplinas das chamadas ciências humanas e, em especial, pelas livres inquirições poéticas não disponíveis em sua época.

Mesmo já tendo lido Artaud anteriormente, não havia sido esse meu objetivo inicial, simultaneamente mais amplo e menos ambicioso. Mas ao perceber a convergência de metas, deixei que este texto se tornasse um afluente da corrente maior de Artaud, sem limitá-lo porém a esse objetivo. E creio que a visão da outra cena aqui entrevista (visão

toda pessoal — e válida só por isso) pode ser uma variante aceitável para a prática da cena artaudiana que tem permanecido, no palco, uma perfeita utopia. Nem poderia ser de outro modo: para deixar de ser utopia, ela precisaria descer do palco. É o ensaio deste texto.

A MATÉRIA

A interpretação do teatro aqui proposta — a leitura do que está em jogo na cena teatral, daquilo com que joga a cena teatral — não está interessada em apresentar-se como um puro trabalho de epistemologia teatral, da teoria do teatro, no sentido de uma ação na qual um sujeito se debruça sobre um objeto, situado a alguma distância dele, para simplesmente conhecê-lo. Esta interpretação é também, além disso, um programa de trabalho sobre a cena, o que implica em tentar ver o teatro *por dentro*, no seu processo de jogo em cena mantido por pessoas cujo interesse não é, especificamente, deter e transmitir um conhecimento, uma mensagem para outras pessoas mas, sim, propor a si mesmas e a quem estiver *ali* uma experiência de recuperação material do ato de existir — uma experiência, se se insiste na palavra, de efetiva desalienação.

Este duplo objetivo — que implica em ter sempre presentes, simultânea e talvez contraditoriamente, a idéia de conhecer a cena e a de pôr de lado toda pretensão de pensar *sobre* o teatro para pensar *no* teatro, com ele — redobra, naturalmente, os obstáculos colocados diante da leitura. Usando o quadro montado por Peirce, por um lado se trataria de manipular a consciência em sua categoria da terceiridade, definida por sua capacidade de abstração e argumentação: a consciência que opera por esquemas lógicos cuja desembocadura são as *leis*, entendidas como propostas formais de explicação e previsão dos fenômenos. Por outro, nessa operação própria da produção poética, trata-se de deixar fluir a consciência em sua condição de primeiridade: a consciência como sentir e sentimento, desinteressada dos procedimentos de análise, de divisão, dissecação do objeto sobre o qual se debruça e que ela na verdade incorpora a si mesma, eliminando-o assim como objeto, como algo colocado *diante* dela. Consciência desinteressada da argumentação lógica e que, procedendo por analogia, contenta-se com ser um raciocínio não conclusivo. É a consciência da fusão completa entre sujeito e objeto, do ser que integra em si a cena inicialmente colocada a sua frente e que é por ela integrado, eliminado; do ser que se torna música, ou poesia, e da música e da poesia que se apossam do ser para vivê-lo.

Operar essas duas categorias ao mesmo tempo — particularmente quando se tem a intenção específica de fazê-lo — não constitui um processo exatamente cômodo. Não é simples passar de uma a

outra, esquecer de uma para dedicar-se à outra, trabalhar numa delas obstinadamente enquanto a outra permanece, o tempo todo, fustigando a primeira.

Essa dificuldade e essa insistência em advertir sobre a necessidade de manter essas duas consciências coabitando, sem se mesclarem por inteiro, derivam do material trabalhado e produzido pela cena: o símbolo. Não o símbolo de Peirce, esse signo ligado à terceiridade, produzido por e produtor de convenções, de leis — ele, que é um legissigno. Mas o símbolo como é entendido também por Paul Ricoeur,[19] por exemplo, esse signo cujo significado primeiro, literal e patente, aponta analogicamente para um segundo significado que não está fora dele mesmo. Esse símbolo cuja significação se constitui no e pelo sentido literal que opera a analogia ao dar o análogo. Símbolo que se propõe como signo opaco, não transparente porque produzido por analogia e que vai dividir sua função entre a contingência do significado e da significação e a permanência de um sentido inicial.

Um signo dessa espécie oferece, com toda evidência, uma resistência exemplar a todo trabalho de desvendamento, de decodificação, decifra mento, desenvolvido pela consciência enquanto terceira. Ele não é o signo indicial, rasteiro, superficial, que povoa os cenários do teatro digestivo mas também, com freqüência, os do teatro "comprometido", didático. Não é esse índice permanentemente apontado para o "real" imediato, exterior à cena, num procedimento a que temos sido submetidos sistematicamente. A tentativa de procurar o significado indicial das coisas está na base mesma do nosso atual processo de compreensão do mundo e de controle sobre ele.[20] O próprio traço talvez central desta civilização, o traço da tecnologia e da tecnocracia, subsiste inteiramente baseado no procedimento indicial de "revelação" (na verdade, ocultamento) do mundo: com ele, não se consegue (nem se tenta) distiguir o significado *nas* coisas, mas apenas suas propriedades indicativas, sempre a apontar para um ponto distante da própria coisa, para uma outra coisa que aponta para uma outra coisa — sempre para uma coisa outra que não aquela sobre a qual a mente estava inicialmente voltada, e por cima da qual essa mente, nesse processo, apenas resvala. A coisa em si foge da apreensão, da compreensão. Não será demasiado forte propor a consciência indicial como a mola da alienação, a produtora da falsa consciência, da não-consciência.

O signo da cena, a matéria da cena, o objeto deste ensaio, não é um índice. Ele não remete a nada situado fora de si mesmo, não remete a nada a não ser o que está em jogo. Neste caso, tentar apreendê-lo significa antes de mais nada vencer o hábito inculcado de operar com

(19) *Introducción a la simbólica del mal*, p. 27.
(20) Joseph Ransdell, "Semiotic objectivity", *in Semiotica* 26-3/4, 1979.

a consciência indicial, segunda, e optar pela prática árdua da consciência terceira — mas uma terceira que, ao atualizar-se, tem de superar outra tendência fortemente enraizada, que caminha no sentido de uma racionalidade discursiva e cerebral sem nenhum papel aqui porque a matéria em jogo é o símbolo auto-expressivo. Surge assim uma dupla dificuldade inicial a vencer neste projeto, pois a intenção é resvalar para a consciência primeira, icônica.

Mas a consciência indicial destrói também, e talvez particularmente, a consciência responsável pela interpretação icônica — aquela que, no esquema de Peirce, e de certo modo, corresponde ao pensamento simbólico tal como o símbolo foi aqui antes descrito. Destruição que torna a interpretação icônica, analógica e simbólica — capaz de permitir o mergulho na coisa e a apreensão, por dentro, de sua significação — quase uma *ars* no sentido mais restritivo que essa palavra tem: uma prática cultivada, minoritária (mas que deve ser ampliada) de um processo dependente em sua base de algo extremamente raro: a auto-visão, a auto-sensação.

Não é pequena, portanto, a dificuldade de desenvolvimento de um trabalho que terá sempre em vista a operação dessas duas consciências reprimidas. A advertência relativa à necessidade de ativar essas duas consciências conjuntamente resulta assim da natureza do símbolo, mas também dos objetivos que este trabalho se coloca. É que, pensando o símbolo através da consciência terceira para a seguir usá-lo na prática de construção da cena, corre-se o risco de racionalizar o símbolo, de repetir o símbolo numa paródia da racionalidade, como diz Ricouer, e oferecê-lo na bandeja intoxicante, carcomida e de todo modo inútil (mesmo quando "sadia") da cena didática. Isto tem de ser evitado. E, por outro lado, tomando-se o partido do pensamento analógico *com* o símbolo, tal como proposto em cena, o processo de reflexão *sobre* o símbolo será ofuscado. O fato é que se trata também de pensar o símbolo através da reflexão, da razão — mesmo reconhecendo o caráter, digamos, a-racional do símbolo ou justamente por causa desse seu traço. O símbolo, tal como resulta aqui, deriva de experiências, e não há experiência sem a necessidade humana de explicá-la, o que implica em questionamentos e terceiridade. Trata-se, afinal, de operar a cena teatral mas trata-se também de *saber* operá-la, conhecer suas matrizes, possibilidades e efeitos, e não apenas entregar-se misticamente a ele. O que se terá, portanto, é uma operação bipartida: é necessário pensar sobre o símbolo, por trás dele, por cima dele, mas também pensar com o símbolo. Assim, não cabe de fato outra alternativa metodológica além da proposta pelo diagrama poético: interseção de hesitações, ambigüidades e contradições, deslizamentos sobre um fio de navalha.

Esse procedimento literalmente janusiano coloca, assim, a necessidade de esclarecer uma distinção entre os elementos e os resultados

da operação dessas duas consciências. A consciência terceira procede através de uma investigação formal de seu objeto. Ela procura, argumenta, quer explicar: ela reflete. E a reflexão é um processo de voltar-se sobre si mesmo, tentando recolocar ou mesmo colocar pela primeira vez a questão do eu. Trata-se, na proposta de Ricouer, de retomar o Eu do "Eu penso" no "espelho de seus objetos, de suas obras, de seus atos"[21] — e Ricouer não está falando nem talvez pensando nisto, mas nos aponta o lugar privilegiado dessa retomada, dessa reflexão, que é exatamente a cena teatral, espaço desse espelhamento de obras e feitos.

A consciência primeira, analógica, a consciência do pensar com o símbolo, já não terá como elemento, nem como resultado, a reflexão. Essa consciência em cena, a consciência única que a cena tem de si mesma, tem por veículo e produto a apercepção, entendida como uma certeza plena e sólida embora carente de verdade, na descrição de Ricouer, ou como um sentimento e não uma idéia, segundo Malebranche — e aqui fecha-se o círculo da cena praticada vista como fundamentalmente um caso de consciência icônica, uma vez que a proposta de Malebranche remete exatamente ao sentimento de Peirce, que também não é uma idéia, não é um conceito esclarecedor, não é uma luz. Na apercepção, que não é conhecimento mas experiência primeira de mim mesmo, eu apenas sinto, não analiso: sinto que existo, sinto que penso, sinto que faço isto, sinto que sinto — esta sensação vertical que, fundando o indivíduo, é talvez a razão básica para a existência da cena, hoje.

Esta constatação é aqui introduzida também para indicar a incompatibilidade existente entre a cena teatral e o didatismo das peças programáticas (e aqui se fala em "peça" fundamentalmente como uma entidade dependente da linguagem, dos signos escritos, cuja presença não é fundamental à constituição da cena, podendo mesmo opor-se-lhe frontalmente). Por certo, nada impede que, após a cena, se tente uma reflexão sobre a experiência vivida, ensaiando-se com isso a retomada daquela existência precária reposta em cena. Mas isso significa que o lugar da cena não é necessariamente o lugar da reflexão, cuja presença, em cena, não contribui de modo vital para a atualização da experiência teatral.

A proposta da apercepção como traço fundamental da cena aponta para a primeira indagação a ser feita, relativa à natureza do cogito possível no teatro.

(21) Ricouer, *op. cit.*, p. 66.

A CENA DO IMAGINÁRIO

Antes, porém, de tentar levantar o desenho do cogito possível na experiência teatral será necessário atravessar uma questão que, equacionada de modo pertinente, abre um atalho para a compreensão desse modo teatral do cogito. Essa questão é a colocada pelo imaginário e sua função em cena.

E o primeiro ponto de parada nessa investigação apresenta-se como aquele responsável por uma série de mal-entendidos na prática teatral. No caso do Brasil, responde por toda aquela corrente do teatro inclinada a colocar em cena apenas o "fato mais real, o real mais vivido" — e que resultou no teatro-jornal, no teatro feito sobre o cotidiano, sobre um quadro definido antes pelo social do que pelo individual, esmagado que fica este sob aquele. É o ponto relativo às distinções entre imaginário e real, com o conseqüente privilegiamento do segundo sobre o primeiro uma vez que o imaginário é visto, continua a ser visto como um poço de erros, de fantasias, de elucubrações doentias cujo resultado primeiro é afastar o homem de seu mundo e de seus problemas e perspectivas "concretos" e "verdadeiros".

Não é fácil determinar o momento em que, para a prática teatral, tornou-se tarefa consciente essa que consistia em distinguir entre o imaginário e o real a fim de, a seguir, escolher o partido a tomar: se o da cena enquanto lugar do imaginário, de produção do imaginário, ou se o da cena como lugar de repetição e dissecação do real. No entanto, talvez nenhuma prática teatral tenha colocado e se colocado a questão com mais clareza do que a atividade parateatral de J. L. Moreno.

Seguindo o caminho aberto por Freud, Moreno, em Viena, na década de vinte, propõe seu Teatro da Espontaneidade cuja proposta — distanciando-se aqui dos caminhos freudianos — consiste em fazer o interessado levantar-se do divã e ir para o lugar da extroversão, a cena. Esta cena diversa — com seu paciente/ator, seu doutor/diretor, seu

dramaturgo/ego, seu público/não-espectador e cujo objetivo é explorar a verdade por meios dramáticos[1] — acabará provocando no teatro "tradicional", não psicodramático, senão uma autêntica crise de identidade, pelo menos uma vontade um tanto angustiada de firmar, com esse teatro espontâneo, um pacto de fronteiras, com ele procurando determinar seus respectivos limites do pensável e do realizável.

É que, tentando, talvez, antes delimitar os campos de atuação do imaginário e do real do que estabelecer uma distinção nítida entre eles (mas uma coisa acabaria implicando a outra), as teses do teatro de Moreno deixavam claro que o teatro tradicional tinha, como um de seus principais traços próprios, o fato de que nele a catarse visava o imaginário — enquanto no Teatro da Espontaneidade a proposta era agir sobre o real. A partir daí, o psicodrama propunha-se unificar o imaginário e o real[2] — trazendo como conseqüência quase necessária o fato de que o teatro propriamente dito, e entre outras coisas, pelo menos eventualmente opera uma fratura entre o imaginário e o real. Seria ainda possível concluir pela hipótese de que o teatro não-psicodramático procuraria refúgio no imaginário. Ou tenderia a isolar-se no real.

A crise de identidade instala-se. O Teatro da Espontaneidade leva o paciente para a cena e joga o teatro (que seria o da Artificialidade) no divã do analista. O teatro, que sempre se acreditava uma atividade não apenas apaziguadora como construtora do indivíduo, vê-se de repente diante da possibilidade de sofrer a acusação (não inédita) de apresentar-se como prática corruptora do homem na exata medida em que, cindindo o imaginário do real, abre por aí a brecha por onde se infiltrará a neurose.

Na verdade, essa acusação não se sustenta, tanto mais quanto é lançada genericamente contra todo o teatro e não contra alguns de seus modos passíveis de merecê-la (e que não são aqueles em que normalmente se pensa). É que esse entendimento da questão teatral baseava-se fundamentalmente em duas concepções inadequadas, para o que interessa aqui. A primeira diz respeito à catarse, noção da qual tanto se ocupam teóricos da arte e que para muitos, ou a maioria, apresenta-se como operação a ser temida sob todos os ângulos. Essa preocupação e esse temor soam, pelo menos hoje, como infundados. É que o fenômeno da catarse está ligado ao da repressão, do recalque, considerado como igualmente negativo para o homem. Como observa Groddeck,[3] no entanto, a "natureza sabe como aliviar nossos sofrimentos, mesmo que seja através da inconsciência ou da morte". Nesse quadro, a

(1) J. Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne*, p. 15.
(2) E. Copfermann, *Théâtres de Roger Planchon*.
(3) Georg Groddeck, *Exploring the unconscious*, p. 36.

repressão — colocando-se como parte essencial da vida — pode ser uma ajuda, uma vez que trabalha exatamente naquele sentido especificado por Groddeck. E, de qualquer modo, é inevitável. Nesse caso, mostra-se infundada a crença de que a repressão seja necessariamente um mal — tornando a catarse, a ela ligada por natureza, uma operação igualmente liberada do mesmo rótulo negativo. Assim, mesmo que o teatro não-psicodramático tenha na catarse uma de suas estruturas e que esta vise o imaginário, não se poderá apresentar esse teatro como um processo de fragmentação do homem, que, após a experiência teatral, precisaria ser levado para a "cena da extroversão" a fim de ser reunificado em torno de si mesmo.

E a segunda concepção inadequada é a de sempre: a que pressupõe uma cisão entre o imaginário e o real. De que modo entender a produção poética — e a poética teatral, em particular — como sendo um lugar não definido por um abandono a um imaginário concebido como entidade oposta ao real? Mais: como entender uma produção para a qual não importa a distinção entre imaginário e real uma vez que essa distinção é irrelevante, particularmente para essa poética que, atuando sobre uma dessas dimensões, atua sobre a outra (se é que há divergência entre ambas)? Como entender, enfim, o imaginário?

Husserl descreve a imagem como sendo o preenchimento intuitivo da significação. A descrição é particularmente oportuna para este trabalho de investigação sobre/no teatro ao colocar em destaque a intuição e ao relacionar a questão do imaginário com a da produção do significado. Mas embora essa descrição seja rica exatamente porque intuitiva também ela — e rica porque a intuição aventurosa excita o pensamento, levando-o mais facilmente à criação do que uma bem comportada demonstração erudita — ela será temporariamente deixada de lado em favor da busca de um ponto de partida mais comodamente penetrável e descritível por uma consciência viciosamente empiricista, no sentido dado por Hjelmslev ao princípio de empirismo aplicado ao mecanismo da descrição. Neste caso, um ponto de partida como o fornecido por Sartre pode ser tão bom quanto outro qualquer e até mesmo mais interessante na medida em que se presta claramente à discussão.

Para Sartre,[4] a imagem é um modo que a consciência tem de dar-se um objeto. Sendo um ato transcendente como todo ato da consciência, o procedimento de constituição da imagem visa, através de um conteúdo psíquico, um objeto ausente ou inexistente — oferecendo-se a imagem assim formada como um representante analógico do objeto.

(4) J. P. Sartre, *L'imaginaire*.

Além da crítica já feita por Gilbert Durand[5] às concepções de Sartre — que via na imagem uma degradação do saber, um processo passível de fornecer apenas um quase-objeto, reduzindo assim a imagem à não-significação — o primeiro problema apresentado por essa descrição da imagem é seu envolvimento por uma limitação que recoloca em cena a distinção entre imaginário e real. A limitação diz respeito ao fato de o ato de imaginação visar um objeto ausente ou inexistente, excluindo-se o objeto presente *diante* da consciência imaginante — numa conceituação que repele o imaginário enquanto ponte também para o aqui-e-agora. O imaginário vê-se implicitamente colocado como manifestação de uma subjetividade à qual se opõe uma realidade objetiva passível de impor-se por si mesma sem os recursos dessa consciência imaginante. Este entendimento capaz de traçar limites entre um subjetivo e um objetivo parece não terminar nunca de esgotar-se.

A segunda questão colocada pela descrição de Sartre é a referente ao "conteúdo psíquico" através do qual se forma a imagem. Em que consiste esse "conteúdo"? Uma das alternativas seria considerá-lo como estruturado sobre os níveis do ego, do id e do super-ego propostos pela teoria freudiana. E diante da necessidade imediata de encontrar-se o componente dominante nessa entidade triádica, surgirá a esfera do Id como a responsável em primeira e última instância pelas operações não apenas do imaginário como da consciência em sua totalidade. Nessa linha, o Id é entendido como moldado fundamentalmente por recalques do consciente e coisas esquecidas. E nesta situação, novamente se introduz uma distinção de base entre o imaginário e o real: coisas esquecidas ressurgem distorcidas, fragmentos do recalcado furam a barreira do super-ego e projetam-se sobre o que se convenciona ser o real, modificando-o ou substituindo-o.

Há uma outra concepção do Id, no entanto: a de Georg Groddeck.[6] Concepção de exame necessário na medida mesma em que, se não por outra razão, é Groddeck o propositor do termo *Isso*, retomado por Freud (*Es*) mas não correspondente ao Id freudiano por ser mais abrangente que este. Para Groddeck, Isso não é recalques ou ilusões. Ou não apenas recalques e ilusões. "Pode-se elaborar uma oposição entre consciente e inconsciente, porém nunca entre Isso e consciente. Pode-se opor o eu ao inconsciente ou aos impulsos, porém nunca ao Isso. Pois Isso engloba consciente e inconsciente, eu e impulsos, corpo e alma, fisiologia e psicologia. Em relação a Isso, não há fronteiras entre o físico e o psíquico. Ambos são manifestações dIsso, seus modos de

(5) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.*
(6) *Le livre du ça; La maladie, l'art et le symbole; The unknown self; Ça et moi.*

ocorrência".[7] Isso surge assim como uma matéria primeira fornecedora do existente em todas as suas manifestações. "É Isso que cria o coração, dá a todas as coisas sua forma e estrutura (...) Isso nos faz pensar, sentir, agir, ele nos vive (...) nos dá consciência, e a ilusão do eu, a moral e o recalque." As fronteiras entre o velho real e o subjetivo imaginário esfumam-se rapidamente. "(Isso nos dá o sentimento do eu, é Isso que imprime em nós a necessidade do erro e de sua expiação, é Isso que constrói as igrejas e os castelos de areia, é Isso que nos ensina a amar e que inventa armas mortais, e a estudar e aprender a conhecer..."

O imaginário, portanto, é uma dimensão dIsso, e nesse momento é indiferente que seu objeto esteja presente ou não diante do imaginante, que esse objeto seja inexistente ou "real". É indiferente que seja real ou fantasma: sendo fantasma é um real e enquanto real é um fantasma como qualquer outro. Também se torna não pertinente descrever a imaginação como ato de formação de imagens através de um conteúdo psíquico uma vez que tudo, imagem ou não, forma-se através de um conteúdo psíquico, constitui-se através dIsso. Tampouco será relevante propor a imagem como representante psíquico de um objeto visado, uma vez que todo existente é uma representação psíquica (i.e., através de um psiquismo) de um objeto (que é o próprio psiquismo) — ou seja, na medida em que todo existente é um representante dIsso.

Nessa perspectiva, encarando-se o imaginário como função dIsso, o termo *imagem* é pouco extenso e não corresponde nem mesmo à atividade imaginante, como entende Bachelard.[8] À imaginação corresponderá *imaginário*, termo designador da função de reformação das imagens provenientes da percepção e que promove a libertação do sujeito dessas mesmas imagens primeiras ao modificá-las, cambiá-las, reunificá-las de maneira inesperada conforme os imperativos da *mise-en-scène* interior mencionada por Mallarmé. Não é que a imagem inexista. Mas todo seu valor está na dependência da extensão de sua auréola de imaginário. Se essa imagem for pobre, repetitiva, mimética, fixa, a esfera na qual se estará circulando é a da percepção presente. Essa imagem, como observa Bachelard, é aquela que "corta as asas" da imaginação. Ela nos permite talvez agir — mas impede de sonhar. E, eventualmente, de falar nossos sonhos.

O imaginário, pelo contrário, está sempre além de suas próprias imagens, é sempre um pouco mais que elas. É um "dinamismo organizador" (Bachelard) cuja função específica, longe de deter-se na formação de imagens, constitui-se na de-formação das cópias extraídas

(7) "Le ça et la psychanalyse, précédé de quelques remarques sur l'organisation des congrès (1925)" *in La maladie, l'art et le symbole.*
(8) G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement.*

diretamente da percepção. Nesse processo, e ainda segundo o autor de *L'air et les songes*, o imaginário apresenta-se como o trajeto — e esta idéia de um trajeto é de particular relevância para o teatro — no qual "a representação do objeto se deixa assimilar e modelar pelos imperativos pulsionais do sujeito e no qual, inversamente, as representações subjetivas se explicam por 'acomodações anteriores do sujeito' ao meio objetivo". E com isto estabelece-se a ponte entre duas pessoas que nunca se leram (ou se um deles, pelos menos, o fez, calou a respeito), Bachelard e Groddeck, e a ponte, aqui, desemboca nesse que foi um dos fundadores da psicanálise; ela abre, e com ela o imaginário, para Isso.

Cessa, nesse momento, toda necessidade de continuar tentando estabelecer as distinções entre "real" e "imaginário", se este for entendido como "fictício". Seria inclusive supérfluo (porque, antes de mais nada, isso seria indício de crença naquela mesma oposição) tentar encontrar aquilo, segundo os textos de Jacques Lacan, capaz de resolver a oposição entre o real e o imaginário — e que seria o simbólico, a função simbólica. No caminho aqui seguido, simplesmente não há oposição entre real e imaginário uma vez que este é o responsável pela criação dIsso que é o trajeto, a travessia sujeito-objeto. Seria possível achar um lugar para essa função simbólica, ainda partindo de Lacan, apenas se seu entendimento se restringir ao lugar onde a fusão real-imaginário se manifesta exteriormente; a essa cadeia significante pela qual o imaginário de um sujeito pode transformar-se em proposta para outro sujeito. Neste caso, a expressão *função simbólica* — vinculada ao social ao envolver um formulador e um recebedor, além da soma de todos os efeitos e lições por ela provocados — funciona antes como indicadora do processo de produção da significação que, metaforizada de diversos modos, é a responsável pelo existente em sua totalidade. Metaforizada na forma do procedimento dito científico — e Groddeck propõe que Isso guia a ciência, fazendo ele as descobertas e deixando-as, depois, para serem trabalhadas e fundadas sobre as bases racionais propostas pelo consciente — ou do procedimento poético.

Expressões como "função simbólica" e "cadeia de significantes" levam, por outro lado, a que se delimite e especifique a natureza dos actantes que promovem o imaginário tanto em sua cena interior quanto em sua função exterior. E o ponto de partida para tanto pode ser visto numa observação de Gilbert Durand sobre um equívoco básico envolvendo o entendimento da atividade imaginante, consistente em enfocar a imagem (e o imaginário) a partir da palavra.

Esse equívoco pode ser descrito, na terminologia atual, como consistindo em encarar a atividade imaginante como um processo de signos. E é desta inadequação que deriva outra, mais comum: entender a imaginação como a matriz do engano, da ilusão. É que, considerando

a imagem como signo, é quase imediata a tentativa ou a tendência para separar-se o significante do significado — ou, como diz Durand, o númeno significado do fenômeno significante — a fim de, como é lamentavelmente costume em nosso universo dominado pela visão conteudística, privilegiar o significado como sendo a verdade em detrimento do significante, visto então como máscara. Num processo que leva, assim, a falar da imaginação como fonte do erro ou, mais propriamente, como um processo de significação que tem de ser trabalhosamente descascado de suas várias camadas de ilusórios significantes para alcançar-se o real núcleo significado.

A cena do imaginário estrutura-se a partir de símbolos, como indicado antes, e não de signos. O signo, derivado da palavra, é uma entidade arbitrariamente escolhida; o símbolo, ao contrário, é motivado. E se não o fosse, dificilmente a consciência icônica, analógica poderia ser exercida — ou talvez pudesse ser, porém não conseguiria entrar em contato com o trajeto do imaginário, com Isso.

Mas, motivado pelo quê? Os dois últimos séculos de racionalismo ocidental poderiam tentar desequilibrar a partida a seu favor propondo que, embora se possa admitir a motivação dos símbolos, esta se explica a partir da história e, particularmente, da história baseada na análise sociológica. Teria essa concepção todo o interesse, assim, em mostrar como os símbolos são motivados, por exemplo, pela vida nômade de povos ligados a uma atividade pastoril e que cultuam deuses masculinos ou divindades astrais; ou, então, pela vida sedentária, de comunidades agrícolas cujos deuses são femininos e telúricos. Mas essa perspectiva não explica qual a origem do processo de sensibilização das consciências por dois modos diversos de simbolização.

Um outro caminho para ancorar a motivação dos símbolos é o que vem previsto nos trabalhos de Freud, para quem a motivação do símbolo deve ser procurada no princípio de prazer e de suas conseqüentes fixações e recalques. Mas, assim como já foi comentada a preocupação deslocada com a presença da catarse nas poéticas, é igualmente necessário apontar para o espaço demasiado amplo dedicado pela psicanálise às relações entre a arte e o recalque. O exemplo clássico dessa quase obsessão com o recalque, entendido como força motora das poéticas, é a análise de Da Vinci por Freud. Mas, como observa Durand, o simbólico tem uma camada de significação bem mais espessa do que a possibitada pelo material recalcado e sublimado.

Outros analistas das motivações simbólicas vão procurá-las na história das religiões. Neste caso, os símbolos são estudados a partir dos grupos de epifanias cosmológicas. Nesta corrente alinha-se, de modo particular Mircea Eliade. E se a favor dela se aponta o fato de permitir uma aproximação maior em relação àquele material que, ligando o homem à natureza, está na base do símbolo, contra ela

costuma pesar a idéia de tentar resolver o problema da motivação através da assimilação do imaginário por um quadro acentuadamente interior, predominantemente subjetivista e, de modo particular, místico.

Um rumo mais adequado para tentar o desvendamento da motivação dos símbolos parece delinear-se na proposta de Gaston Bachelard, que já nos havia oferecido sua idéia do imaginário como o percurso realizado por uma representação do *objeto* que é assimilada por quadros interiores, pulsionais, de um *sujeito* cujas representações, no entanto, são explicadas por anteriores acomodações desse sujeito ao meio objetivo. E esse trajeto, Bachelard vai procurá-lo nos quatro elementos que são os "hormônios" da imaginação: o ar, a água, a terra e o fogo. Mas se a proposta inicial de Bachelard parece soar os tons de uma adequada fusão objetivo-subjetivo, alguém que leia seus trabalhos sobre o imaginário do quente, do frio, do seco e do úmido poderia pensar em fazer-lhes a mesma crítica já dirigida a Sartre e seu *L'Imaginaire*. Foi dito de Sartre que ele sequer fez uma fenomenologia da imaginação mas, apenas, relatou para o leitor como se dá a imaginação *em Sartre*. Essa constatação é muito menos negativa para o pensador contemporâneo do existencialismo do que insistem em acreditar os campeões da objetividade (resistindo à louca tentação de usar aqui a pertinente e conhecida expressão de Nelson Rodrigues). Mas, dada a especificidade do trabalho de teatro — desenvolvido não na página escrita, mas no espaço-tempo delineado pela gestualidade humana — talvez mais adequado, pelo menos para o teatro e embora Durand não estivesse pensando nesta poética, fosse seguir-lhe uma sugestão e procurar a motivação dos símbolos no encontro da atividade sensório-motora com a representação psíquica que dela o homem se faz. A atividade sensório-motora garante o elo com as matrizes exteriores ao sujeito capazes de explicar seus imperativos pulsionais. Por outro lado, a representação psíquica responde pela assimilação subjetiva do objeto e pela modelagem deste conforme aqueles imperativos pessoais.

Esta combinação é responsável pela produção daquilo que, nos estudos de Durand, recebe o nome de símbolo funcional (ou símbolo-motor) e que pode ser entendido como um esquema, como uma figura entre o conceito e a percepção. Sob este aspecto, o símbolo-motor é antes uma potencialidade do imaginário ou, melhor, ocupa o espaço da não-substantividade do imaginário. Em contato com a natureza e o meio social, porém, os esquemas produzirão os arquétipos, a substantividade do esquema. Por sua vez, os arquétipos constituem a matriz de uma idéia, o estádio preliminar do símbolo: são o passo imediatamente anterior ao símbolo, produzido basicamente pelo meio cultural. O que, desde logo, coloca a grande distinção entre arquétipo e símbolo: enquanto do arquétipo se diz que é constante e universal (segundo Lévi-Strauss, é o que pertence à ordem da natureza e tem por critérios a

universalidade e a espontaneidade), do símbolo se dirá que é um pouco menos ambíguo que o arquétipo (embora ainda bastante aberto), que a efemeridade é até certo ponto um traço seu e que, de qualquer modo, pertence ao cultural, domínio do particular, do relativo e da coação social. Assim, por exemplo, o esquema ascensional produz o arquétipo do céu, que permanece estável e que teria a característica da universalidade. O símbolo desse arquétipo, porém, passa da forma da escada (e da pirâmide em degraus) para a da agulha das catedrais góticas e pode apresentar-se hoje sob a forma de um foguete.

De qualquer modo, interessa para o teatro é a idéia de que por trás do símbolo, em sua origem, está o esquema, funcionando como atualizador do gesto e das pulsões do inconsciente; e que, portanto, o que deve ser pesquisado antes da entrada em cena são os esquemas gerais e os símbolos particulares. Importa é saber, por exemplo, que o gesto de engolir, acrescido de uma certa representação psíquica, produz o esquema da descida, da queda — e importa, a partir daí, saber como o meio em que se pretende atuar simboliza essa queda.[9] Importa saber que o gesto postural definidor do homem produz o esquema da verticalidade, e que essa verticalidade pode ser simbolizada deste ou daquele modo *mas não de um modo qualquer*. Ou melhor: cada um é livre para simbolizá-la do modo como preferir, mas deve saber que, caso pretenda propor para sua poética uma função simbólica específica, caso procure exteriorizar seu imaginário e através dele contactar o Outro, existem certas formas simbólicas previamente determinadas produtoras de uma certa significação e não de uma significação qualquer. Deve saber também, inversamente, que pode inadvertidamente utilizar configurações que já são símbolos para o grupo a que se dirige, símbolos cujo significado pode conflitar com a significação geral que pretende ver montada em cena ou que pode mesmo eliminá-la.

Em linhas mais gerais, e voltando ao ponto de partida desta digressão, interessa fundamentalmente para a cena teatral: saber que lida com símbolos e não com signos e, em conseqüência, saber que os símbolos são motivados. Deve saber que, diminuindo a polivalência, estreitando a abertura do arquétipo, pode-se escorregar para o símbolo e deste para signo — e não é isto, de modo particular esta última operação, que interessa. (Por exemplo, o esquema cíclico produz o arquétipo da roda, o qual gera o símbolo da cruz, usado pelo cristianismo, e que, perdendo ainda mais em polivalência, dará o signo usado na operação matemática da soma.) E, por outro lado, deve saber que o símbolo não é tanto produto de uma vontade individual e ocasional como de uma

(9) Não tanto para obedecer a esse simbolismo, reproduzi-lo, como para tê-lo enquanto ponto de referência, âncora que prende mas permite girar ao redor de um ponto.

ordenação grupal, motivada. Sob este aspecto, não é nem o caso de optar por uma das correntes explicatórias da motivação simbólica em detrimento das demais. Todas elas têm o que dizer a respeito, tanto as que se baseiam na história das religiões como as de natureza sociológica ou psicanalítica. Apenas se indica aqui que, dada a especificidade do teatro, tomar como base para o estudo da motivação a gestualidade, associada com suas representações psíquicas, pode ser mais produtivo. Torna-se mais fácil, a partir daí, entender certas operações básicas para o teatro, como a instauração de um espaço. Por exemplo, conforme destaca Eliade,[10] o levantamento de um mastro é fundamental para marcar um certo espaço como próprio de um determinado grupo, aquele que ali se instalará (operação igualmente fundamental para a instauração da cena, embora sob outras formas simbólicas). Fica mais cômodo, agora, perceber o significado desse procedimento espacial: é a gestualização, a atualização do símbolo do arquétipo céu, do esquema verticalidade, do gesto postural básico no homem — isto é, um símbolo do próprio homem, do privilegiamento e do respeito pela forma humana e pelo conteúdo "humanidade".

O trabalho preparatório da cena do imaginário no teatro deve assim iniciar-se pela observação e levantamento das estruturas do imaginário, essas formas ligadas aos esquemas originais e dotadas de um dinamismo transformador do próprio campo imaginário.

Retorna-se agora à questão inicial colocada neste capítulo: o imaginário e sua função em cena. Para o Teatro da Espontaneidade, a função da cena seria a unificação entre imaginário e real — que seria conseguida justamente através desse teatro. Mas como, em primeiro lugar, essa união seria um processo de toda e qualquer função simbólica, a cena da espontaneidade (ou psicodrama) não pode unificar imaginário e real — pelo menos, não mais que qualquer outra cena. E o teatro de Moreno não pode agir preferencialmente sobre o real, como pretendia (como entende também, embora sob outro ponto de vista, um certo correlato seu, mas diverso, o Teatro Invisível de Augusto Boal) — não mais que sobre o imaginário. Do mesmo modo como o teatro antigo não visava o imaginário — não mais que o real. É que, em segundo lugar, imaginário e real são apenas diferentes modos de manifestação dIsso. Todo teatro age sobre Isso, e apenas num segundo momento é que as diferentes formas da cena poderão revelar resultados diferentes dessa operação sobre Isso, além de modos menos ou mais adequados para lidar-se com Isso.

A cena nada unifica, de modo especial: ela apenas se apresenta como um outro modo de ocorrência dIsso. Pode-se voltar, agora, ao

(10) Mircea Eliade, *O Sagrado e o profano*.

conceito de Husserl extrapolado para a descrição do imaginário, apresentado como um processo de preenchimento intuitivo da significação. Tendo visto, de modo particular, que o imaginário estrutura-se a partir de símbolos e que estes são motivados, é possível intuir o que Husserl, o que Isso quer dizer.

Mas há uma significação específica preenchida pela cena e que deve ser destacada. Já se observou como psicólogos e teatrólogos, em sua "embriaguez de realismo", como diz Bachelard,[11] dão um destaque demasiado acentuado ao papel de válvula de escape desempenhado nas poéticas. Essa função de aliviar ou esburacar a trama pesada do cotidiano, realizada pela arte, ocorre de fato, mas ao lado dela há outra que predomina, uma significação maior: a de construir ao redor do indivíduo no teatro, espectador e ator, uma trama de relações que os prendem ao lugar por eles ocupado, que os prendem a si mesmos, que os instauram. Neste sentido, na medida em que a cena teatral dispõe de um espaço e um tempo concretos, na medida em que dispõe de um lugar onde se fazem coisas, sua função específica é a de *construir* o sujeito — proposta definidora de toda poética mas que aqui, mais que em qualquer outra, tem toda probabilidade de ocorrer. Ainda que intuitivamente. Ainda bem que intuitivamente.

O COGITO DO TEATROR

O teatro é a cena dIsso — e a partir dessa colocação já estaria respondida grande parte da questão envolvendo a natureza do cogito exigido e promovido pelo teatro. Mas a resposta, nesse enfoque, é parcial. E se é fato que ela nunca poderá deixar de assumir essa parcialidade, não é menos verdade que é possível acrescentar a Isso alguns tons, senão esclarecedores, pelo menos diretores.

Como colocar a questão do cogito no teatro? Seria possível postulá-la, por exemplo, a partir das mesmas considerações feitas quando se trata de varrer o campo do cogito no indivíduo comum, na vida "real", na vida simples de todos os dias. Mas isso não interessa. O duplo do teatro é a vida. Esse duplo é o próprio teatro, pelo menos para alguns. Para Artaud, para Grotowski. Nestes casos, o teatro surge como modo de vida e indagar do cogito do viver comum é indagar do cogito teatral. É o que ocorria também com o grupo Bread & Puppet, pelo menos em sua fase inicial, e é ainda o que se registrou com o grupo do Oficina e do Zé Celso ao tempo, por exemplo, de *Gracias senõr*. Mas todas essas eram vidas diferentes da vida comum: sendo duplos do teatro, eram também duplos da vida. Se fossem meras duplicações da vida cotidiana, não teriam razão de ser.

(11) G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*.

Portanto, a vida comum não serve como referência para abordar o cogito do teatro. Para essa vida comum, o teatro como duplo sempre surgiu como um sonho. Então, o sonho pode ser um ponto de partida.

E no sonho, inexiste cogito. No sonho, o sujeito perde seu ser, o eu perde seu ser, o eu perde seu consciente. Bachelard[12] divaga a partir desse ponto: o sonho da noite não nos pertence, nós não o sonhamos, ele nos sonha; o sonho não tem sujeito, nele o eu se dissolve e se perde; o sonhador não cogita, não há cogito do sonhador.

Essa constatação pode desencadear ou, mais comum e simplesmente, pode retomar uma série de lugares-comuns; por exemplo, aquele que expõe o onírico como atividade desprivilegiada quando comparada com outras que reivindicam um relacionamento direto com o consciente. O fato de a questão do sonho e sua interpretação ter sido (e continua sendo) vista como um tema feminino mostra sem sombra de dúvida, nesta sociedade peniana, qual o lugar aberto para o onírico: é o lugar da despensa, da cozinha, da perda de tempo, do passatempo, dos loucos e dos selvagens, dos incapazes jurídicos; o lugar do dispensável.

E ao lado do onírico, é de imediato colocada a esfera da prática poética. Pois não é perceptível, concreto, o parentesco íntimo existente entre o sonho e a arte? Não se percebe facilmente que ambos os domínios, do onírico e do "artístico", como se diz, são recobertos pelos mesmos elementos do fantástico, do irracional, do suposto, do absurdo? Se assim fosse, também a obra poética, essa privilegiada redundância terminológica, não admitiria um cogito, também ela não teria um sujeito. Nada seria além de um objeto incontrolado e, como o sonho, estaria a meio caminho entre uma condição de produto e outra de motor. Como o sonho, uma poética viveria o indivíduo por ela suposto, o artista — ou melhor, o criador-criatura — ao mesmo tempo em que, sem ele, nada é. Nessa ótica, a arte se coloca como um parasita cujo propósito, irracional, é tudo sugar a seu redor, a começar do próprio sujeito. Irracionalidade: esse é bem o rótulo que a fábula racionalista fez derivar do combate contra o sujeito no qual a arte e o sonho foram retratados. As lições de Platão foram ouvidas. E do lado da cena, especificamente, Rousseau não esteve e não está sozinho quando apresentou teatro e razão como entidades antitéticas.

Esse rótulo redutor tem sem dúvida uma finalidade primeira: escamotear a indagação sobre a existência do cogito em outros domínios que não os da poética e do sonho; contornar a curiosidade relativa àquelas atividades em que o sujeito estaria supostamente firme no comando da matéria operante do consciente; entorpecer a pergunta sobre as distinções efetivas entre a poética e o resto, como a ciência. E

(12) *La poétique de la rêverie*, p. 125.

como a "vida comum". Se não existisse esse jogo de ilusionismos, pateticamente teatral no sentido mais ribaltesco que o termo teatral pode assumir, aqueles etiquetadores acabariam, bem rapidamente, por desanimar-se diante das promessas do deus renascentista da pan-conscienciosidade. Se essa disposição do saber que é o estruturalismo, de contornos afinal tão pouco nítidos, atraiu tantas fúrias sobre si, um dos motivos para tanto não pode ter sido outro senão este golpe, mais um, desferido contra a imago humana da onipotência: o homem nem mesmo fala sua língua, é ela que (ou devo dizer: *quem*?) o fala. Ou, pelo menos, se não *o* homem pelo menos a desanimadora maioria dos homens é silenciada por sua língua. Ou ainda, para deixar as coisas mais claras: há uma perturbadora maioria de homens que, mantidos em determinadas condições sociais, não consegue abandonar a função de suporte para suas línguas e para todo o regime de servidão por elas veiculado. Onde se oculta, aqui, o cogito falante? Por certo bem mais abaixo dessa zona socializada e superficial. Talvez, mesmo, mais abaixo de uma segunda zona de que se ocupa a psicanálise. Mas, seja como for, de uma coisa não há dúvida: se existe de fato um cogito mesmo nessa atividade tão ilusoriamente habitual e cotidiana que é o falar, ele está mas é oculto. Bem oculto. E neste caso, seguindo aquela perspectiva segundo a qual o sonho e a arte ostentam relações íntimas de parentesco — o que faria com que o cogito estivesse ausente de uma e outra — a própria arte e, nela, o teatro, não estariam assim tão isolados em seu canto de aparente irracionalidade. Pelo contrário: a existência de um cogito nos domínios exteriores ao da arte não é uma verdade aparente; esse cogito é antes uma caça que deve ser perseguida com obstinação.

Mas, se arte e sonho estão associados — e esse relacionamento deve ser feito sobretudo pelo fato de serem uma e outro manifestações do processo da apercepção — essa dissolução do sujeito não é um fenômeno que se dá em ambos. O sujeito do teatro não se perde: o manter-se de olhos abertos é uma âncora que amarra esse sujeito a um lugar e o amarra pelo menos a si mesmo. O sujeito do teatro, esse teatror,[13] cogita. A evasão, a fuga, a inconsciência, a aniquilação, não será nem mesmo a mola constante do teatro, menos ainda será seu traço instaurador.

O teatror, portanto, cogita. Mas o que é (ou deve ser) posto em cena aqui não é o cogito cartesiano. Quando este desce sobre o palco, *deus ex machina*, não se tem mais teatro: cai-se no domínio puro da

(13) Como se verá ao longo deste trabalho, o sujeito desta outra cena não é nem ator nem espectador. É ambos e mais do que isso; assim, recebe agora uma nova denominação: teatror, o sujeito do teatro.

tragédia, no sentido que cotidianamente se dá a esse termo. Em outras palavras, não é o cogito racional que entra em jogo. Não é o cogito terceiro, como poderia aparecer no sistema peirceano. Não é a terceiridade, e a secundidade, sendo pouco, já é demais. O cogito convocado é o primeiro, a primeiridade. O cogito icônico. Grotowski solicita de seus atores que não analisem intelectualmente aquilo que brota do corpo e da mente durante a representação.[14] No lugar desse "intelectualmente" podemos escrever "terceiramente". Aquilo que a cena deve provocar são associações, não identificáveis como pensamentos, afirma Grotowski, e que portanto não podem ser calculadas. Isto é, que não são pensamentos simbólicos, legiferantes. E se os atores não podem interpretar "intelectualmente" o que fazem, por que exigir do espectador esse procedimento, por que sequer preocupar-se com oferecer ao espectador essa possibilidade? Especialmente quando no lugar do ator e do espectador surge o teatror? Decididamente, três, aqui, é demais. Dois é muito. Um basta. Icônico um, cogito analógico.

Esse cogito icônico, que de fato abrange o terceiro, é mais modesto do que este. Menos pretensioso. Antes de mais nada, porque se deixa ver. Não é a mente, o espírito, um fantasma da razão. Uma entidade aristocrática. Sendo icônico, ele tem um corpo, um corpo inteiramente formado pelos sentidos. O cogito está na extremidade desses sentidos: da audição, mas igualmente do tato. Mais ainda, está no olfato e no paladar. Um teatro comestível? Sim, mas efetivamente comestível. Um teatro que se pode comer, lamber, chupar. O pão do Bread & Puppet é pouco: ele está no teatro mas não é o teatro. Serve apenas de aperitivo para um teatro que possa ser posto entre os dentes, que se possa tocar com a língua.

De modo privilegiado, porém, o cogito do teatror está no olho. Acima de tudo, esse é o sentido do teatro, para além de uma simples tentativa de recuperação etimológica desse sentido teatral proposto por theastai, theatron, *ver, o lugar onde se vai para ver*. Essa é uma pista, não é toda a solução. Pode reforçar, mas não revela por si só a idéia de ser o olho aquilo que conduz o eu pelo teatro. A noção de que o olho mostra o eu a si mesmo. Que, sendo mais que o lugar da visão, aquele espaço aonde se vai para ver, o teatro é o espaço que vê.

É que se trata de um olho situado além do olho simples. É um olho que vê em profundidade. Mais do que um olho, o cogito do theatror é uma visão. Legítima visão de mundo, esta. Uma visão abrangente, percuciente, totalizante. Visão alucinante? Também, se for o caso.

(14) *Towards a poor Theatre*, p. 225.

O sujeito do teatro olha. Vê o mundo, vê-se. Mas *como* vê? — pergunta mais pertinente do que a interessada em saber *o que* vê. A matéria dessa visão é, antes de mais nada, opaca. Ela é feita de mundo, é feita dele mesmo, vidente sem poder especial de visão. Matéria que apenas não seria forçosamente opaca se esse eu, como sujeito comum e como teatror, fosse um super-homem. Que ele não é, que não pode pretender ser como teatror — mas no qual constantemente ambiciona transformá-lo o teatro de análise intelectual, essa contradição nos próprios termos.

Se a matéria é opaca, o objeto desse cogito resiste amplamente a uma intencionalidade que pretendesse apreendê-lo, delimitá-lo. Em outras palavras: o teatro recusa dar-se a si como objeto, o que significa que o teatror acaba por ver-se diante de um outro teatror. A mente viciosamente terceira objetaria: isso não implica em apresentar o teatror como *objeto* para o teatror? Não. Nesse teatro, não há objetos, apenas sujeitos. Sujeitos envolvidos por um matéria impenetrável apesar de serem todos sujeitos: é porque, sendo todos sujeitos, o olhar do outro teatror devolve o olhar do primeiro, que não é o primeiro de uma cadeia. Não há assim objeto porque não há margem para manipulação; aquilo que seria um objeto posta-se como um outro cogito e o teatror, tal como esse Outro Eu que é o "sonhador de mundo", de Bachelard, não tem o que fazer do olhar "penetrante" comodamente assestado sobre objetos translúcidos, como os da ciência. Ou como aqueles que uma certa ciência acredita poder manipular.

O sujeito do teatro é, ainda, um sujeito contemplante, no sentido daquele que tem um tempo pela frente; é um sujeito que olha devagar, que conhece os poderes da lentidão, da duração, enquanto catalisadores da ação poética. Um sujeito contemplante: um sujeito em êxtase, um eu que sai fora de si mesmo, um cogito que foge de suas malhas apenas e necessariamente para reentrar em si próprio e não mais se encontrar porque saiu dali e se renovou ao voltar validado pelo olhar do outro, por uma olhar diverso.

Portanto, um cogito multiplicado e multiplicador, bem distante do cogito uno, do cogito de um único ponto de vista, predominante no domínio técnico que pretende ser tomado como ciência e, também, no teatro intelectual. Cogito, porém, ao mesmo tempo afastado do não-cogito do sonho: no teatro, mesmo sem manter o controle total sobre o desenrolar de seu cogito, o sujeito de algum modo atua sobre esse processo de desdobramento da consciência, enquanto no sonho o cogito continua eternamente igual a si mesmo no sentido de ser sempre fiel a suas próprias razões. E é por aqui que, curiosamente, se vislumbra uma identidade relativa e intrigante entre o sonho e o chamado pensamento científico: para um, como para outro, é vital que o cogito permaneça idêntico a si mesmo, sem essa permanência não há atuação, não há desempenho, o cogito não se sente competente. Mas também,

por outro lado, ergue-se um paralelo entre o moderno pensamento científico e a arte, na medida em que ambos recorrem a métodos abdutivos, embora apresentem igualmente um resíduo, uma face oculta, representada pela permanência, imobilidade, autofidelidade e autosuficiência desse cogito em stase.

Mas este cogito de visão abarcante não se verifica em qualquer outra poética além da teatral? É mesmo o cogito do teatror e só dele? Sim, na medida mesma em que apenas nessa poética não há objetos de olhar mas, "apenas", sujeitos do olhar. Na medida em que apenas nela há um confronto de visões, um embate visual vivido e não potencializado, imobilizado, como no cinema ou na pintura, universos da visão óptica, esterilizada, cristalizada. É um cogito apenas dessa poética pelo fato de que, no teatro, tudo aquilo para o que olho, olha de volta para mim. Como no mundo. Mas diversamente do mundo porque aqui, neste teatro, os outros olhares resistem de imediato ao meu. Do mundo posso levar o prazer de observar às vezes de soslaio, mas nesse outro mundo, ao entrar no teatro, deixo o orgulho de ver-me admirado. Pode haver no teatro o orgulho de ver-se admirado — tentação que Grotowski rebatizou de publicotropismo e que deve ser contornada a todo custo — mas no teatro o olhar do outro é antes para ver a si próprio do que para me admirar. O mundo quer ver-se, o teatro não se mostra: vê. Não vou ao teatro para ver teatro. Vou porque pretendo passar para a comunidade dos que vêem. Vou ao teatro porque o teatro quer ver-me. Para poder ver-se. Teatror.

O cosmo pode não estar sempre de olhos abertos, condição que implicaria no ponto de vista de uma super-entidade onisciente, eternamente atenta: o Olho, a Grande Retina, o Sol, o Rei-Sol, o Methaphysicus de Campanella. Mas o teatro é pelo menos um Argus: metade de seus cem olhos está sempre aberta. Meu desejo de ver pode ser mais fraco do que minha vontade de escamotear o outro, mas o teatro, esse teatro primeiro, é arguto: o olho de um outro, de algum outro, está aberto, um olho sempre estará aberto observando, sempre me observando, sempre observando para mim — não em virtude de um mandato que dou ao outro mas porque o olho dele é a outra extremidade de meu próprio olho. Estou numa comunidade, num tempo comum, num comum instante de referência para uma série de mútuas observações.

Por que exigir do outro que *mostre* alguma coisa? O absurdo estaria em ele não ver.

"...EL TEATRO TIENE SIEMPRE UNA LUZ QUE PERMITA VER LAS PALABRAS..."

É o que percebe, em *La Habana para un infante difunto*, um crítico de cinema, G. Cain, vulgo Cabrera Infante. Para logo a seguir expor que só o cinema oferece os clarescuros, essa fusão das luzes com as sombras que — se poderia acrescentar — é a única capaz de, enquanto modo organizador não apenas da narrativa mas da própria atividade anterior a ela, permitir a visão.

Cain não abre exceções: para ele, é *o* teatro, todo ele, que sempre paga um maquinista exclusivamente para dirigir um spot sobre a palavra, o discurso. Ele está quase certo: uma ou outra experiência teatral, apenas, é que poupa essa despesa quase sempre inútil. Deixando um pouco à margem o radicalismo: se for o caso, que fiquem as palavras em cena, mas pelo menos apague-se essa luz pretensamente iluminadora porém de fato cegante que é jogada, como lâmpada de interrogatório, sobre atores, personagens e espectadores, impedindo-os de ver onde estão, o que fazem, com quem fazem, não os deixando ver o teatro e o mundo.

Se a palavra não chega a ser inútil, no teatro seu valor varia do acessório ao contraditório em relação à cena. É que, por sua natureza, a palavra é um signo terceiro ou convencional, e tem pouco a fazer no esquema de um cogito icônico. É assim acessória porque o essencial vem "dito" pelo icônico. O teatro não é para ser lido, a leitura do signo poético é uma *harmatia*, a trágica falha de uma semiologia de berço lingüístico. E pode ser contraditória porque cada tipo de signo, cada modalidade de consciência — icônica, indicial ou simbólica — tem seu modo próprio de arquitetar a significação, modo específico de cada uma e que pode ser invalidado quando se utilizam elementos de um outro modo. E a palavra, simbólico-convencional, não está à vontade na cena, icônica, simbólico-motivada.

Mas como, a palavra enquanto acessório? E Eurípides, e Shakespeare? Quando se trata de teatro, e não de literatura declamada para que o ouvidor sentado na arquibancada se espante diante da verdade do texto, a palavra é dispensável em qualquer deles. É possível experimentar *Electra* em grego antigo ou *Apocalipsys cum figuris* em polonês sem sequer suspeitar da nacionalidade lingüística da cena. Quando se trata de teatro, o que tem de ser "dito" — mas não há o que dizer: o que há são associações não analisáveis, indivisíveis — será dito pela cena, antes, muito além, sobre e apesar das palavras. O teatro não é, como queria tentar Wagner e como acreditava o Boal do Teatro do oprimido, algo que se exprime através da soma de todas as linguagens possíveis: palavras, cores, formas, movimentos, sons. Se houvesse uma soma, o conjunto deveria ser analisável. Mas isto não pode acontecer. Ou melhor: quando acontece, já não se está mais no teatro, porém na redação do jornal, na sala do professor, no quadro negro da classe. Não há soma, há a unidade. Unidade que existe antes da palavra e que é embrionariamente constituída por nada além do teatror, seu espaço-tempo, sua máscara, que são um.

Mas como, a palavra não é o guia do teatro? Talvez, mas apenas do teatro cego, esse teatro que não vê: antiteatro. Não é guia, é muleta. E dispensável, porque fruto de somatização. O teatro dispensa o libreto declamado, pensado para os que não sabem ler.

O texto, o texto, o texto. A crítica de uma "peça" começa pelo texto, pela intriga, pelo enredo, e sobram duas ou três linhas para os... "efeitos". A História do Teatro é uma versão digesta da História da Literatura. Os livros "de combate" sobre o teatro, no Brasil, são livros onde se acumulam discussões sobre o texto. (É quase indecente que continue a existir, hoje, autores não-teatrores que escrevem "para" o teatro; na melhor das hipóteses, essa "peça" será mera ocasião para a alimentação do publicotropismo.)

Aquele teatro para o qual o texto é o mais importante não passa de um teatro que revive a arte medieval do duelo pela oratória, como calmamente coloca as coisas Grotowski. Um teatro que se confunde com uma tribuna polêmica, um teatro intelectual. Um teatro que confunde o combate oratório com o combate imediato, e que por isso não é nem combate, nem teatro.

No Brasil, essa arte medieval tem um momento não propriamente de nascimento mas de tentativa (que continua até hoje, frustrada) de afirmação. Um momento e duas datas de referência: fins da década de 50, com os primeiros trabalhos "realistas" do Teatro de Arena, e imediatamente antes e depois de 64. Fernando Peixoto é um testemunho dessa situação: num texto de 1967, afirma que "é o momento da sociologia invadir o teatro e fornecer a base científica de trabalho, cada vez mais indispensável".[15] E em 1974,[16] ele irá reconvocar a sociologia para ajudar a estética — evidenciando que o tempo passa mas os homens permanecem. E as idéias. Numa absoluta negação da história: é que o teatro adora, pelo visto, repetir-se como farsa e como tragédia.

É pelas mãos trêmulas da sociologia e em nome da ciência que a palavra tomará conta da cena e tentará asfixiar este teatro. Sociologia e ciência: e depois vêm dizer que o lema da bandeira não é adequado, que ele não tem raízes entre os brasileiros... A leitura comteana de

(15) *Teatro em pedaços*, p. 306. Nesta página e nas seguintes o nome e a obra de Fernando Peixoto serão repetidamente mencionados; suas idéias, várias vezes discutidas em termos, digamos, fortes. Portanto, é necessário um destaque: trata-se de uma polêmica de idéias. O trabalho de Fernando Peixoto sobre o palco e sua pessoa são respeitados, como *devem ser* respeitados: sua pessoa e seu trabalho já têm um lugar na história do teatro deste país. E se suas idéias são discutidas, é porque Fernando Peixoto é uma das poucas pessoas de teatro neste país que escrevem sobre teatro e sobre o que fazem no teatro. Em outras palavras, Fernando Peixoto *faz*, *produz* no teatro e sobre o teatro. Isto é uma façanha.

(16) *Idem*, p. 228.

Marx parece de fato um horizonte insuperável para grande parte do teatro brasileiro. (Pelo menos numa coisa Fernando Peixoto acertou: trazendo a sociologia para a cena, só se poderia ter uma estética mesmo, nunca uma poética.) Também nós aqui, nos trópicos, gostamos de ser "científicos". Ou, como repetia Totó, *I soliti ignoti:* "sci-scientifici". Nós também somos discursivos e cerebrais. Mas de vez em quando também costumamos pagar um tributo ao biológico, como diagnostica Grotowski; por exemplo, como quando se descobriu Artaud por aqui e se pensou que gritar e contorcer-se espasmodicamente pelo chão era ser cruel num sentido que ultrapassasse o conceito de maldade, de malvadeza. Mas o que se conseguiu então, e se consegue freqüentemente, é apenas uma máscara mal amassada da esquizofrenia, porque o cerebral continua puxando as rédeas para seu lado.

Não cabe aqui discutir porque foi o teatro, naquela época, buscar orientação fora do teatro, no antiteatro. Alguma coisa já tentei dizer a respeito, em outro lugar, como outros tentaram.[17] O que importa é destacar que ao lado do cientificismo e do sociologismo prevalecia uma outra diretiva: a da didática (cujo nome mais adequado seria talvez "paternalismo"), a preocupação de *mostrar* — invertendo o papel básico do teatro que não é mostrar, mas ver. Sem falar que, com essa opção, se desprezava um princípio básico sem o qual inexiste teatro, o princípio de que não cabe montar peças para ensinar aos outros o que já sei. Teatro é descoberta e não repetição. (E não é por acaso que nesse país por excelência da palavra, do verbo, do literato, que é a França, o ensaio, no teatro, é justamente a *répetition*.) Se quero repetir uma lição aprendida, existem outros veículos. Se estes não podem ser usados, então melhor pôr a idéia de lado. Ocupar o espaço disponível, sim; mas com aquilo que pode ser acolhido por esse espaço. E o espaço do teatro não acolhe a sociologia, e se dá muito mal com a ciência. Particularmente com o cientificismo. E a palavra, ele acolhe mais por força da tradição que da necessidade: a cena articula-se mas é com a palavra poética. Melhor: com o signo poético. Ainda melhor: com o símbolo, definido por Ricoeur. Por exemplo, com o ideograma verbal, notável contradição nos termos com que Haroldo de Campos encena sua *Signância quase céu*. É que — Grotowski tem de passar várias vezes por aqui — no teatro não se deve ver com a mente, mas com os sentidos. "No tongue: all eyes: be silent." (*The Tempest*)

* * *

(17) *O intelectual brasileiro: dogmatismos & outras confusões*. São Paulo, Global, 1978.

Cain tem razão: o que interessa é o clarescuro, também no teatro. Onde as idéias claras não têm vez, como defendeu Artaud. O teatror da crueldade não era apenas contra o discurso, genericamente: antes dele, pelo menos Vaktangov e Meyerhold haviam levantado uma bandeira análoga, de modo particular Vaktangov, ao defender a devolução, ao teatro, de seu mistério, sua emoção, seu caráter sensitivo. Artaud é específico: o teatro não tem o que fazer das idéias claras.

Isso remete a pelo menos parte do teatro brasileiro recente. Em 1977, escrevendo sobre e defendendo *Ponto de Partida*, de Guarnieri, Fernando Peixoto,[18] que dirigiu a encenação, observa que nesse teatro "cada gesto e cada movimento possui um significado claro e nítido". Supondo que isso possa eventualmente ocorrer — quase uma quimera —, para que levar esse gesto e esse movimento claros e nítidos para a cena? Para mostrar a "verdade", que deve ser "dita despida de qualquer recurso tido como teatral". E para que mostrar a verdade? Porque, dizia Peixoto em 76, Guarnieri quer permanecer "fiel ao mais possível e vigoroso realismo". Que tem por objetivo? "Tornar reconhecível a verdade."[19] É que, como Peixoto disse em 73,[20] "o maior problema do teatro brasileiro é que a verdade está ausente do palco". Palco cujo dever é produzir um conhecimento que "precisa ser buscado na realidade objetiva". Que pode ser buscada como? Deixando que "a realidade invada com violência a cena." Lembram-se de Boal no programa do *Opinião*, vários anos antes? Como reafirma Peixoto em 77,[21] o verdadeiro teatro é o que busca tornar reconhecível a verdade. Não há dúvida alguma: a verdade, a realidade, o objetivo são pilares desse teatro. Ratificando tudo isso, ao escrever em 73/74 sobre Artaud — evidenciando de passagem que não pretendia fazer de Artaud uma leitura com a qual o próprio Artaud concordaria — Fernando Peixoto anota que "o que interessa é precisar com rigor o significado do símbolo".[22] Nada menos próximo do teatro de Artaud e do teatro que não vê só com a mente mas com os sentidos exatamente porque é teatro.

Supondo como certa a existência de coisas como a verdade, a realidade, o objetivo, o que conseguem um teatro que tenta elevar sua arquitetura sobre esses planos? Tanto quanto conseguem as peças políticas neste caso, são peças encenadas depois da "abertura": nada, um fracasso de público. Por quê? Antes de mais nada, por causa do cansaço. A realidade e o objetivo cansam, no teatro. Na esmagadora maioria das vezes cansam, porque o encenador quase sempre permite que ambas essas coisas, o real e o objetivo, se sobreponham ao teatro,

(18) *Teatro em pedaços*, p. 193.
(19) *Teatro em pedaços*, p. 192.
(20) *Idem*, p. 161 e seg.
(21) *Idem*, p. 195.
(22) *Idem*, p. 217.

incorrendo no erro de pôr o teatro a caminhar sobre a cabeça. Há outros veículos para o tráfego — quase sempre, o tráfico — da verdade, da realidade, da objetividade, se é possível determinar com tanta segurança, como faz Peixoto, o que seja cada uma dessas alucinantes entidades. Ou, supondo que a verdade e a realidade, pelo menos, sejam determináveis: mesmo assim, o teatro não irá alcançá-las através do gesto e do movimento claros, das idéias precisas, dos símbolos definidos. Se se insiste nesses termos, a verdade do e pelo teatro somente pode ser alcançada nessa busca instantânea e tateante que mexe com aquilo que os espíritos científicos costumam catalogar como fantasia, ilusão, sonho. Somente é atingível quando se atua não *para* um público, pressuposto básico das idéias claras no teatro, mas *na direção* de um eventual público ("eventual" porque a tendência radical do teatro é para a inexistência do público, substituído pelo teatror).

Mas, neste caso, como representar no teatro os "problemas atuais", preocupação que a estética (mas nem sempre, para dizer o menos, a poética) deste século sempre procurou ostentar e solucionar? Preocupação que é hoje pesada demais para ser simplesmente silenciada e contornada. Para tratar desses "problemas atuais" não é preciso muito mais do que deixar a cena lidar com seu material próprio, o símbolo-motor, o símbolo produzido pelo arquétipo. Símbolo que não é o gesto claro e nítido mas uma elaboração sobre esse gesto; e nem o gesto comum, ao qual Grotowski opunha o signo, que, porém, deve ser lido como símbolo, símbolo-funcional. Por falar de ontem, fala também de hoje e de amanhã, esse símbolo. Os "problemas atuais" nunca podem ser postos de lado, o símbolo-motor não permite essa ocorrência. Não há porque ficar tentado a empurrá-los à força para a cena — que nesse caso se transforma em mera ribalta — simplesmente porque não há maneira de tirá-los de cena. Para deixá-los ali, na cena, em paz, basta não querer afivelar-lhes a metamáscara "Problemas Atuais", cujo único efeito é o de exatamente confiscar-lhes essa dupla qualidade de "atuais" e de "problemas". Se formulo um problema é porque tenho sua solução — e o teatro não é o espaço das soluções. É verdade que o teatro, como Picasso, não procura: acha. Mas não soluções.

A presença incontornável desses "problemas" dispensa a preocupação com seu prévio concerto, como também dispensa tratamentos que cuidem de sua inteligibilidade: eles sempre dizem o que têm a dizer sem o recurso a idéias claras, sem nem mesmo o recurso a uma língua conhecida. Um colega de estudos chinês — cujo nome seria inútil citar — falou-me certa vez, e a propósito de um outro assunto, de uma história ou fábula de seu país envolvendo um mandarim. À beira da morte, esse mandarim soube que uma troupe japonesa pedia licença para encenar, em sua fortaleza, uma peça. Sobre a morte. O mandarim queria, exatamente, saber como era a morte, mas não falava japonês.

Mesmo assim, reuniu suas últimas forças e foi deslocado para o pátio interno onde se daria a representação. O mandarim não entendia aquela língua "bárbara", e os gestos dos atores não ostentavam, para ele, em princípio, nenhum significado claro e nítido. Ao final da encenação, o mandarim estava com um sorriso nos lábios. Como se prevê: morto.

É impertinente perguntar coisas como "mas ele ficou sabendo mesmo o que era a morte?", como também não vem ao caso verificar se a história é autêntica: interessa o fato de traduzir, ela, uma constatação talvez não cotidiana, mas não tão radicalmente rara, que se insiste em desconhecer: próprio do teatro é promover associações aperceptivas, que encontram seu caminho para o interpretante por cima e através dos obstáculos elaborados pelas palavras, as idéias claras, a verdade, a realidade, o objetivo.

Quando Fernando Peixoto,[23] por exemplo, diz que esse teatro verdadeiro (aliás, significativamente, a palavra que ele emprega é "dramaturgia" e não teatro; para a dramaturgia, concedo todas essas primazias reconhecidas à verdade, etc.: ela não é teatro e nunca conseguirá pisar numa cena) deve ser realista e crítico, nacional e popular, sua única proposição passível de ser retida como adequada para o teatro é a que evoca o "nacional". Mas seguramente não se tratará do "nacional" que Fernando Peixoto tinha em mente.

UMA QUESTÃO ESCANDALOSA

O que é o nacional? Questão que assombra o pensamento sobre a cultura brasileira pelo menos desde 1922. Ou, digamos, que o assombra desde essa época com um vigor redobrado. Há quase sessenta anos. Com períodos de recrudescência acentuada, como, compreensivelmente, aquele que tem 1964 como ponto de referência. E questão que esse tempo todo não mereceu uma resposta satisfatória, nem tampouco conseguiu ouvir uma declaração definitiva de que ela é exatamente isso, um fantasma, portanto imerecedora de respostas.

Para Mário de Andrade,[24] por exemplo, ela foi um grande fantasma; ele, para quem um dos problemas centrais consistia em determinar a "identidade artística nacional". A função da arte era preparar um "estado de espírito nacional" e a todo momento, em seus textos, trata-se de "remodelar a inteligência nacional", de "estabilizar a consciência criadora nacional", de ativar um "nacionalismo embrabecido".[25]

(23) *Teatro em pedaços*, p. 195.
(24) J. Dassin, *Política e poesia em Mário de Andrade*, p. 78.
(25) Mário de Andrade, "O movimento modernista brasileiro", *in Aspectos da literatura brasileira*, p. 231.

Mas, em que consiste esse nacional? Que é esse "estilo nacional", perseguidor de Mário e de outros tantos? Se a resposta for procurada nos textos dos próprios modernistas de 22, ou nos textos dos que se debruçam sobre eles, só se conseguirá uma visão vaga, embaçada, opaca, dos caminhos a seguir. Aparentemente, a simples insistência em repetir o signo *nacional* e em colocar e recolocar expressões como "cultura nacional", "inteligência nacional", "criação nacional", deveria tornar essas expressões evidentes por si sós, desde logo. O "nacional" surge assim como uma prece, um rogo que, à força de ser repetido — e embora as pessoas desconheçam seu significado e às vezes nem ao menos acreditam nele — acabará por ser ouvido por uma entidade sobre-humana e por ela realizado. Entidade cujos ouvidos devem ser os do famoso mercador, porque a ladainha continua. Como nos textos de Fernando Peixoto. Mas a simples redundância não torna evidente o conteúdo de um signo; no máximo, leva a crer que esse conteúdo é conhecido, como ocorre na propaganda. Basta porém uma parada, um deter-se para indagar e a tautologia não consegue resistir por muito tempo, explodindo e deixando à mostra seu vazio interior. É o que acontece quando se faz uma pausa sobre esta, entre outras, proposta de Mário: "Música brasileira é música nacional como criação." [26]

Não seria correto negar que o próprio Mário tenta dar algumas pistas para a saída do labirinto nacional: "O compositor deve se basear no folclore."[27] Essa orientação, se não implica numa igualdade absoluta entre "nacional" e "folclore", estabelece claramente a noção de que estas entidades se recortam, numa proporção não insignificante. O que representa o recurso ao folclore numa produção artística "nacional"? A busca das raízes e uma sanção para a própria produção. Esse recurso é, porém, inevitável e, num segundo momento, proveitoso?

Franz Fanon responderia "sim" a ambas as partes dessa indagação. Há, para ele, três fases na produção de uma cultura nacional: a assimilação da cultura do ocupante, a volta ao passado e o vago, muito vago movimento em socorro do povo.[28] E na etapa incontornável da volta ao passado, o folclore surgiria como fonte indispensável. Os resultados positivos dessa matriz, para Fanon, seriam indiscutíveis; mas embora ele privilegie de modo particular os valores tradicionais de um povo,[29] não deixa de criticar a volta simples ao passado, uma vez que a única coisa que o produtor cultural conseguirá extrair daí, se atuar mecanicisticamente, será um saber definitivamente estabelecido,

(26) *Ensaio sobre a música brasileira*, p. 17.
(27) *Idem*, p. 29.
(28) *Les damnés de la terre*, p. 116.
(29) Ao falar das lutas de libertação nacional ocorridas no norte da África, menciona como valor cultural positivo a revificação do Islã. Seria curioso conhecer a opinião que Fanon hoje teria dos acontecimentos recentes no Irã.

incapaz portanto de promover transformações na estrutura social, como se espera.

De fato, esse recurso ao folclore implica num privilégio extremado concedido ao passado em detrimento de um outro componente da experiência cultural que nela deve estar presente a todo momento: o futuro. Futuro histórico ou não, pouco importa; a fim de poder servir para alguma coisa, se é que deve prevalecer esta preocupação, essa experiência deve poder ser descrita como uma cultura em progresso, e neste caso o projeto, a projeção, deve constituir-se em nota marcante desse processo. Não raro, muitos defensores do recurso ao folclore como base para uma cultura nacional incorrem no erro (historicamente trágico) de considerar a cultura nacional como algo já definido no passado — o que implica em subtrair da experiência poética sua força renovadora. Sua força, *tout court*.

Como conciliar o uso do folclore com a atuação sobre o futuro? A combinação de um tema folclórico com uma técnica erudita, como propõe Mário, não chega a satisfazer ou convencer totalmente. Se a ideologia for considerada como sendo sobretudo uma gramática de engendramento do sentido ou de investimento do sentido sobre os objetos,[30] seria adequado defender um novo agenciamento de produtos antigos enquanto instrumento capaz de produzir alterações e renovações. Se, porém, for considerado que um certo produto carrega de maneira indelével a marca do sistema ideológico que o criou, de tal forma que sua ideologia só pode ser eliminada com a superação desse objeto e de seu sistema, uma proposta como a de Mário não chega a sustentar-se. A dialética entre tema folclórico e técnica erudita, enquanto metáforas do embate passado × presente/futuro, acabaria exigindo, previsivelmente, uma outra dialética ao nível do próprio tema.

Quase sempre, a discussão sobre o "nacional", na poética ou na estética, é promovida visando relacionar e inserir essa poética ou estética na História, visando dar-lhes uma função histórica. Cabe lembrar, então, a opinião de Hegel quanto ao fato de que não é a memória do passado que representa a categoria histórica, mas, sim, a previsão, a antecipação. Com o que, a poética pelo menos, senão a estética, entra no passo da prática científica contemporânea, libertada da ascendência do concreto observável e da experiência passada para poder entregar-se ao jogo criador baseado na especulação sobre o abstrato e a possível experiência futura, num movimento paralelo ao abandono das conclusões tipo "dever ser" em favor das propostas do "poder ser". Neste caso, cabe indagar por que deveria a experiência poética confinar-se nos domínios do quase-imutável, se assim se pode descrever o folclore.

(30) Eliseo Verón, "Sémiosis de l'idéologie et du pouvoir", *in Communications* nº 28.

Mas, como ficam estas observações quando comparadas com o quadro inicial segundo o qual a base da experiência poética deve ser procurada exatamente no símbolo, no símbolo-motor que contém o ontem, o hoje e o amanhã? Em primeiro lugar, esse símbolo sem dúvida contém aquelas três dimensões que, porém, dele não participam estaticamente; não é possível atingir o hoje e o amanhã sem o recurso ao ontem, mas o hoje e o amanhã não são programas indeléveis inscritos no ontem; é uma atuação sobre estas duas dimensões que levará o símbolo para este ou aquele sentido. Em segundo lugar, o folclore não deve ser confundido nem com o símbolo em sua totalidade, nem com uma de suas partes, a do passado. O símbolo está situado simultaneamente muito aquém e bem além do folclore, cuja estação é demarcada por uma zona socializada situada acima, bem acima do símbolo. Para chegar a esse símbolo, é preciso cavar muito abaixo do folclore e, nessa operação, destruí-lo. O que existe de recuperável no folclore está no símbolo, e não nele próprio.

Fernando Peixoto também associa o "nacional" ao "popular" em sua definição de um teatro — para respeitar sua terminologia: uma dramaturgia — "verdadeiro". Estas duas palavras — talvez fosse excessivo considerá-las conceitos — de fato aparecem sempre juntas, e acabam assumindo um caráter tautológico, uma em relação à outra. É muito comum a tendência de considerar "nacional" aquilo que é "popular". É o caso da equação de Gramsci, onde uma cultura nacional-popular é aquela que identifica os interesses nacionais como os populares, e os populares como os nacionais.

O problema se reapresenta: o que é "popular"? Hernandez Arregui, sumarizador de uma visada supostamente revolucionária sobre o assunto, não hesita: cultura nacional é apenas aquela que surge do povo, isto é, das classes oprimidas.[31] Mas até que ponto é possível continuar encarando uma cultura nacional, seja qual for e o que isso for, sob o aspecto de uma singularidade, de uma unidade, do monolitismo caracterizador de suas manifestações? Sob esse critério, o teatro de Grotowski não seria nacional, exatamente ele que atribui ao nacional o aspecto de elemento constituinte do teatro, de seu teatro.

Para ficar no mesmo quadro básico de referências de Arregui (mas por ele próprio não respeitado, ou não lido dialeticamente), Lenin constatava a existência de *duas* culturas em cada cultura nacional. Talvez seja mais adequado, no entanto, observar que pelo menos certas sociedades contemporâneas (entre elas, a brasileira) apresentam-se sob

(31) *O que é o ser nacional?*, p. 13.

a forma de sociedades policulturais.[32] Neste caso, uma cultura nacional não seria determinada pela "cultura culta" (identificada como elitista) mas também não o seria, isoladamente, pela cultura dita popular ou pela chamada cultura "de massa". Uma cultura nacional é, antes, um jogo entre essas diferentes formas culturais, constituindo um ser que não é uno, porém múltiplo. Como, de resto, observava e reconhecia Mário de Andrade. O que cabe indagar apenas é se o modelo dessa fusão deve ser imposto a toda e cada uma das experiências poéticas ou se cabe apenas reconhecer que as diferentes experiências constituintes de uma cultura "nacional" acontecem em paralelo e em intersecção, num determinado momento histórico, sendo da alçada do processo histórico, em sua ação de totalização (e não de uma dada intenção poética em particular), promover assintoticamente a fusão. A resposta, para mim é inequívoca: ou a história, como processo totalizante, realiza a síntese, ou esta não se realizará. Um indivíduo, um teatror, pode no máximo soar ridículo em sua pretensão super-hômica de fusionador ad hoc da cultura.

A questão nacional, também para as poéticas, coloca ainda, de imediato, a sua correlata: a questão do internacional. Para continuar com Mário, o *Ensaio...* é claro quando afirma a necessidade de não se repelir o material estrangeiro, a ser usado sob a forma de adaptação ou deformação.[33] Proposta, esta, muito mais abrangente do que outras partidas dele mesmo, como a do "nacionalismo embrabecido". Aliás, talvez leve algum tempo até que se degluta o Mário tardio de *O banquete*, onde é dito com todas as letras que não se trata de ser nacionalista mas, apenas, nacional (o que é inevitável, seja o que for nacional); e que o nacionalismo, como teoria política, e mesmo em arte, é perigoso para a sociedade e precário como inteligência.

Mário ficava com o nacional. Alguns, pelo menos teoricamente, após romper a barreira dos nacionalismos, romperam também a do nacional. Lenin[34] era contra as tentativas de estabelecer uma "autonomia cultural nacional" e, sendo contra a idéia de uma cultura nacional, era favorável a uma cultura internacional para ele enraizada no proletariado socialista e democrata (sem discutir aqui se uma cultura pode ser una em sua constituição mesmo nessa hipótese, ao mesmo tempo em que se recorda a posição de Trotski, que combateu a possibilidade e a própria conveniência do surgimento de uma cultura marcadamente proletária).

Para jogar ainda com as mesmas cartas, e como às vezes é necessário o recurso à "autoridade", seria o caso de lembrar a obser-

(32) Edgar Morin, "De la culturanalyse à la politique culturelle.", *in Communications* nº 14, p. 5-38.

(33) *Ensaio...*, p. 26.

(34) *Sur l'art et la littérature*, p. 403.

vação do *Manifesto comunista* segundo a qual grandes processos de integração estavam (e estão hoje ainda mais) em ação, fazendo com que a história de cada povo passasse a estabelecer uma ligação cada vez mais íntima com a história de toda a humanidade.

A partir desse quadro é que Milan Kundera, à época da Primavera de Praga, ousou levantar aquilo que ele mesmo chamou de "questões escandalosas":[35] a contribuição para a humanidade, no caso dos tchecos, não seria maior se unissem sua energia criadora à de um grande povo de nível cultural bem mais elevado que o deles? Valeria a pena gastar tantos esforços para fazer renascer culturalmente uma nação? O valor cultural desta seria tão grande assim? Continuando na mesma linha, capaz de promover permanentes arrepios em muito teórico das culturas nacionais, Milan Kundera faz outras observações sobre as ligações entre a produção cultural e o público popular. Constata que literatura tcheca sempre se dirigiu a um amplo público popular, e que nisso residia sua força e sua fraqueza. Força, por estar enraizada no povo. Fraqueza, pois, insuficientemente emancipada, essa literatura depende demais de seu público tcheco, do nível desse público, sendo portanto vulnerável às eventuais manifestações de incultura desse público, vulnerável ao seu provincianismo. A seu passadismo. Arremata anotando que muitas culturas nacionais freqüentemente apresentam uma produção no geral mesquinha e atrofiada, assumindo a forma de cultura que vegeta ao invés de florescer... Como se vê, são questões realmente escandalosas, se considerado o quadro de preconceitos, de idéias pré-formadas que imperavam e, pior, imperam; e que só conseguem ser formuladas graças a um incomum esforço no sentido de afirmação das próprias idéias. Talvez sejam questões até acintosas, mas que devem ser discutidas. Por isso mesmo. Foram uma daquelas idéias de 68 que acabaram enterradas antes de florescerem, diante de acusações as mais exóticas e bizarras, que iam da "ingenuidade utópica" ao "reacionarismo" passando pelo "terrorismo".

Mas são questões ainda extremamente atuais, nesta era em que a tecnologia e a internacionalização da economia estão relacionadas com a internacionalização da cultura (sem propor uma coisa como primeiro passo para a outra e vice-versa).

E são atuais sem serem novas. Longe disso. No entanto, como elas parecem ressurgir para o debate a cada nova década, particularmente no Brasil, fica-se com a impressão de que se trata de questões que não foram adequadamente resolvidas ou, mesmo, abordadas. Fica-se girando dentro de um círculo fechado, ou quase. Se de fato se esteve girando todo este tempo ao redor de um mesmo ponto, pisando e

(35) "Culture et existence nationale", *in Les Temps Modernes* nº 263, 1968, p. 1807-1815.

repisando os mesmos argumentos e propostas; se nenhuma das soluções pode ser considerada satisfatória, sem ser possível entrever novas alternativas, restaria indagar: será que este não é, ainda, um problema inconstrutível, para não dizer inexistente? Se a questão está mal colocada, como pô-la sobre seus pés? Se o problema não existe, como passar-lhe a competente certidão negativa para que não se retorne mais a uma questão burocrática? Se o problema nunca existiu, como revelar sua impostura? A geração de Mário não conseguiu sair desse labirinto. E se depender da nossa, parece que a esfinge vai continuar almoçando por um bom tempo.

Os teóricos do assunto poderão continuar eventualmente a propô-lo. Os que se ocupam com a poética, com a construção efetiva de uma obra, não têm muitas hesitações: Grotowski, embora reconhecendo que deve ir remexer nas fontes do nacional, não pensa muito sobre ser ou não conveniente partir, em cena, da proposta de um inglês, ou de um espanhol, ou de um texto de origens supranacionais (como os Evangelhos?). Grotowski não diz deste modo, mas é que ele pressente a necessidade de pesquisar o símbolo, o símbolo-motor — e como este vem ligado ao gesto e às concepções de um certo grupo, inicialmente, torna-se imperioso pesquisá-lo ali onde ele aflora com mais evidência à superfície: no nacional. Sem essa pesquisa, o contato com os membros do grupo pode perder-se, de fato. E é aí que, sem querer, Fernando Peixoto tem razão. Mas é aí também que surgem as surpresas capazes de justificar a opção internacionalista de Grotowski, porque ao lado do símbolo, ou abaixo dele, no caso de países (seria arriscado falar em nações) como o Brasil, está aquilo que faz parte de um ou vários outros nacionais, está aquilo que faz parte de uma visão central e totalizante de mundo. E é aqui que Peixoto não tem razão: colocando as coisas de modo simplista, é que ao lado e abaixo do nacional está o internacional, o plurinacional, o múltiplo e todas suas conseqüências. A vida não se detém na distinção de coisas desse tipo e não será seu duplo que deverá fazê-lo — particularmente quando o que está em jogo não é montar um espetáculo mas viver uma experiência.

Colocando as coisas de outro modo: a questão do nacional, na poética do teatro, não se apresenta sob o prisma ideológico ou ideologizante (freqüentemente incapaz de não se confundir com uma visão geográfica de fronteiras ou com um entendimento economicista da existência). Das cogitações do teatror não fazem parte preocupações como essas. Assim como também não fazem parte dessa cogitação nem o realismo, nem a crítica, nem o popular. O que interessa é revelar, em cena, o lado desconhecido das coisas. Na medida em que possam participar disso, o realismo, a crítica, o popular e o nacional ideológico podem ser acolhidos. Mas dificilmente terão algo a dizer no e para esse cogito poético.

Aquilo que se convenciona chamar de meio cultural apresenta, no Brasil, uma tendência muito forte no sentido de acreditar no poder mágico da palavra e da enunciação. Nossos caminhos estão, não balizados, porém atulhados de pedras de toque que são outros tantos obstáculos porque absolutamente monolíticas e indecifráveis. Como palavras de ordem. A única coisa que se faz com essas palavras é repeti-las na crença de que, ao final, a pedra furará e a luz surgirá. Com a agravante de que, dada a situação política que o país vem atravessando, a insistência em certas idéias não examinadas mas rapidamente disseminadas e ainda mais depressa aceitas surge como justificada, sendo espinhoso dizer que não o é. Como foi dito, é o que acontece com o conceito de nacional nas poéticas e, por trás de coisas do tipo, com o entendimento do que seja a modalidade da consciência imbricada nessas poéticas. Superar a fase infantil de fixação professoral nos primeiros conceitos certa vez recebidos, e a seguir dogmatizados, surge como a tarefa preliminar que se devem impor os que se propõem a prática poética. Como uma espécie de auto-análise social. Como a análise inicial pela qual deve passar quem se propõe o exercício da psicanálise.

REALISMO, ESPAÇO DA INSÔNIA

Certas coisas são tão ruins, inexpressivas, que é pura perda de tempo, ou falta de objetivos, ou ainda mera covardia, pô-las em destaque para apontar suas falhas. Peter Brook assume essa atitude de asséptica isenção diante daquilo que ele chama de *deadly theatre* (e que um desses tradutores que adoram descobrir as intenções ocultas do autor transmudou para o inexpressivo e ôco "teatro burguês").[36] Para Brook, esse teatro morto e executor do espectador e do próprio teatro não passa de uma puta que recebe mas não dá aquilo pelo que foi paga. Descontando a imagem machista aí implicada, é agradável sentir a raiva criadora que sustenta essa visada.

Seria possível, de igual modo, postular a mesma eventual desnecessidade de abrir uma discussão sobre o princípio do realismo no teatro, guia de muito teatro "verdadeiro" — com a conseqüente adoção de uma postura de desdenhoso desconhecimento, de altivo dar de ombros diante desse princípio e desse teatro. Mas como o realismo, mesmo no começo desta década de 80, ainda é um dos pilares do teatro brasileiro, é difícil admitir que suas propostas passem impunes: o silêncio seria assumido como uma concordância tácita com elas. E mesmo com a questão já tendo sido emoldurada quando se falou da cena do imaginário, será conveniente retornar a ela para levantar

(36) *L'espace vide*, p. 25.

diante do realismo, nessa corrida que ele realiza com outros ismos para ver quem consegue fazer com que o teatro chegue por último enquanto modo de experiência poética, alguns obstáculos impulsionadores.

Em relação ao teatro hoje praticado, a fonte mais próxima da miragem do realismo talvez tenha sido a implantada por Brecht numa área que acabou por criar um deserto à sua volta. Expressa ou implicitamente, defendendo sua colocação ou apenas dando margem (caso mais freqüente) a que "discípulos" limitados se agarrassem a essa bóia aparente e superficial, Brecht, em alguns de seus escritos teóricos, em seus poemas didáticos, estabeleceu uma separação entre o real e o irreal, entre ilusão e realidade, que acabou como a responsável pela confusão de onde surgiram posições como as que atulharam a cena brasileira durante as décadas de 60 e 70. Posições afirmadas como declarações de guerra contra a ilusão, o sonho e a fantasia, identificados como agentes preferidos desses meios que todos reconhecem como veículos da alienação alienígena, não é mesmo?, e aos quais o teatro se oporia desfraldando com coragem a bandeira da verdade ao levar "os problemas de cada dia para serem discutidos no palco", fazendo a realidade "invadir com violência a cena".[37] Para ver onde esse desvio se manifestou em Brecht, ou por intermédio dele, basta ler poemas como "Du théâtre quotidien", onde os atores são convocados a imitar esse "teatro encenado na rua/o teatro cotidiano, múltiplo, obscuro/Mas tão vivo, terrestre, alimentado pela vida social/E que se encena na rua".[38] Ou como no "Petit organon pour le théâtre", onde o teatro é apresentado como uma reprodução viva dos fatos acontecidos.[39] Não adiantou de muita coisa Brecht reafirmar, nesse mesmo organon, que uma das especificidades do teatro era a produção do prazer; nem de nada serviu ele destacar, no "théâtre du quotidien", que o teatro da rua era "sério e engraçado". Preferiram cindir radicalmente o real da ilusão e optar pelo realismo sério.

Mas o que esse realismo da cena de fato produz? Afastamentos. Mas, não no sentido pretendido por Brecht, o do distanciamento crítico, da desalienação. Um afastamento simples, provocado pelo resfriamento do interesse: um desligamento, o abandono, o dar de costas. Quando a aparência é proposta como espelho — ou melhor: quando o espelho é usado apenas em sua função ingênua e superficial, ocasional, de reflexão de cenas imobilizadas — o sujeito, negada com isso a possibilidade de assumir-se em teatror, só pode de fato retirar-se para dentro de si mesmo e contornar aquilo que é o centro do teatro: a experiência do encontro. A

(37) F. Peixoto, *op. cit.*, p. 161 e seg.

(38) *In Écrits sur le Théâtre*, p. 32 e seg. E que talvez tenha sugerido algo ao Boal mais recente e seu Teatro Invisível.

(39) *Écrits sur le théâtre*, p. 172 e seg.

observação mallarmaica é sempre oportuna: à frente de uma peça realista, mostrando atores vestidos como nós, com o mesmo tipo de discurso, aquele que então só pode apresentar-se como espectador constata: Não tenho nada a ver com tudo isso, não se trata de mim, não me diz respeito. Mallarmé lamenta a "impudência do *fait divers* ocupando o teatro e afastando a poesia".[40] Deve ter lido Nietzsche,[41] ou a coincidência é muito grande: também para o autor de *O caso Wagner* são as imagens do poeta lírico as únicas capazes de levar o indivíduo ao fundo das coisas através do mergulho exteriorizante em si mesmo, e não por meio da retirada para dentro, como ostra, estimulada pelo realismo.

A todo custo é necessário evitar, no teatro, não tanto o Efeito V mas, digamos, o Efeito VP, o efeito "Vingança de Pirandello". Quando lembrava o nome de Pirandello a respeito dessa situação, Bernard Dort[42] não falava em *efeito*, observando apenas a revanche do siciliano que se realiza quando se pretende instaurar a vida verdadeira no teatro, pois o que se tem de encarar nesse caso seria o risco de ver a facticidade do teatro contaminar toda a realidade. A anotação de Dort, contudo, permanece em pé apenas pela metade. Se ele segue um rumo pertinente quando verbera a ocupação (militar) da cena por essa coisa bizarra que é a "vida verdadeira", acaba tropeçando na clássica e velha vala do racionalismo que insiste em distingir o real do imaginário e em ligar a poética, o teatro, ao universo ficto. Dort indaga se com essa insistência de, diria eu, contaminar a cena com o vírus da realidade o teatro não estaria procurando destruir-se enquanto teatro. A resposta não é de formulação fácil. De um lado, não há dúvida de que abrir a cena para que a' realidade a invada com violência significa destruir a cena; mas não porque se destrói com isso a ilusão da cena e, sim, porque essa realidade simplesmente nada tem a ver com o teatro. Por outro lado, e ainda na mesma tendência, existe sim uma queda (e queda é bem o termo) para a eliminação do teatro através desse realismo violento, mas que deveria ser explicada por algo como a psicanálise; e então seria o caso de se pensar na hipótese segundo a qual existiria, em certas condições histórico-sociais, um complexo da parte das pessoas de teatro que se sentiriam incomodadas por estarem em cena quando talvez sentissem ser necessário estarem em outro lugar, fazendo outra coisa, outra coisa mais forte, mais decisiva, mais imediatamente decisiva que o teatro mas que, por razões de discussão inoportuna, não estão lá, estão em cena — e querem fazer em cena o que acham que deveriam estar fazendo "lá". E, obviamente, não fazem nem isso, nem teatro. Não fazem nada.

(40) "Crayonné au théâtre", *in Oeuvres complètes*, La Pléiade.

(41) *The birth of tragedy*, p. 972.

(42) *Théâtre réel*, p. 261.

Mas se a resposta fica difícil é porque de um terceiro lado, nessa necessária terceira margem, existe de fato um programa de destruição do teatro, mas não através do realismo, nem para acabar com a fantasia, nem para acabar com a "realidade", e, no fundo, nem para terminar com a cena. Teremos de voltar a isso quando se abrir o espaço adequado para a discussão do Parateatro, ou Cultura Ativa, mais adiante. Por ora fica apenas levantada a questão, aproveitando a deixa de Dort. Questão que, de resto, está longe de ser nova, embora também distante de uma formulação adequada. Meyerhold já alertava que, no teatro, não cabe uma imitação da vida porque a vida no teatro é especial e se situa num plano diferente daquele ocupado pela vida cotidiana. Além de negar a imitação, nesse Meyerhold há de positivo o reconhecimento de que existe uma vida no teatro, uma vida do teatro. Mas, sem chegar a propor essa vida pelo teatro como um duplo da vida, ele acaba por situá-la num plano diverso do ocupado pela "vida cotidiana" e que nada teria a ver com este. Plano talvez perpendicular ao deste, ou quem sabe tangente ou ainda, o que seria melhor, secante, mas, em sua concepção, plano apenas paralelo ao do cotidiano — o que é um desperdício para o teatro e não se coaduna com o programa de um teatro radical. Em todo caso, Meyerhold não esclarece em que a vida do teatro seria diferente. Diz que não há necessidade de se imitar a vida no teatro porque a cena tem seus próprios meios de expressão, teatrais. O reconhecimento de que a cena tem um modo particular de manifestar-se é fundamental; porém ainda aqui continua a haver a distinção entre essas duas entidades, em relação às quais se insiste que permaneçam como duas: a cena e a vida.

De todo modo, o realismo surge como programa do antiteatro. Não se trata de um anti-"teatro clássico", ou de um anti-"teatro tradicional", e isso não significa também que esse teatro-anti resvala para o real, como freqüentemente se pretende. É, antes, uma anulação do teatro, um desperdício de teatro. Talvez não se combata uma palavra de ordem com outra, mas uma ideologia pode ser combatida por outra; assim, diante do *slogan* do realismo cabe levantar e desenvolver todo um sistema de idéias baseado na convicção faustiana, versão Goethe, de que para o homem existe uma outra realidade que não a dos fatos e da aparência.

Há um cogito no teatror, por certo, e já isto é suficiente para distinguir a experiência teatral do sonho. Mas há pelo menos um ponto em comum entre a experiência da cena e a onírica: se eu me lembrar demais dos atos, fatos, aparências, formas e cores da vida aqui fora, não consigo penetrar no interior do espaço onírico porque sequer penetro no espaço do sono: o que se abre é o território da insônia. E é este mesmo espaço que se instaura através do realismo no teatro. Diante dele, não me desperto nem devaneio: apenas sou assombrado por uma cena de sonâmbulos.

UMA OUTRA CENA

Brecht abria seus *Escritos sobre o teatro* com a observação de que o público de teatro estava corrompido. E essa corrupção do público e, por conseguinte, do próprio teatro, deveria ser atribuída ao fato de que "nem esse público, nem esse teatro têm a menor idéia do que deve acontecer (em cena)."[1] No entanto, fora do teatro, até nos estádios esportivos, todos, espectadores e atuantes, sabiam muito bem o que estava em jogo; os espectadores sabiam o que esperar e os atuantes entendiam muito bem que deveriam lançar mão das forças que lhes eram próprias, com "uma clara consciência de suas responsabilidades", para oferecer aquilo que se esperava deles e com o que eles concordavam, pois era exatamente aquilo que se propunham oferecer.

E no teatro daquele momento, no teatro de hoje, aqui? Não existe a mais remota idéia do que deve acontecer em cena. (Depois não sabem por que a crise do teatro.) Deve-se contar uma história? O cinema faz isso muito melhor, e para contar histórias é irrelevante ter, em cena, gente de carne e osso. Denunciar? Tarefa da peroração, do panfleto, do incitamento boca a boca. O que deve acontecer em cena é algo simples, enquanto enunciação de uma resposta, mas de rara atualização: é a constituição do sujeito através do encontro pela cena. É a constituição do sujeito através da ordem simbólica poética da cena.

Existiria alguma diferença entre a ordem simbólica "comum", cotidiana, e a poética? Até um certo ponto, não. O que está em jogo inicialmente é essa mesma ordem, esse mesmo percurso de diferentes significantes de onde o sujeito recebe sua determinação, sua instauração, e da qual ele lança mão para superar a esquizofrênica dicotomia

(1) *Écrits sur le théâtre*, p. 7.

entre o imaginário e a realidade. Sendo neutra, nem uma nem outra destas duas coisas, essa ordem simbólica é o centro do sujeito.[2] E portanto só pode ser o centro das poéticas, do teatro. Com muito maior razão, como se vê, *deste* teatro.

A partir de um certo momento, porém, começa a instalar-se uma diferença entre ambas ordens simbólicas, a da vida comum e da poética (embora eventualmente ambas venham a se identificar, se unir novamente ao final do processo, ou num certo final para o processo, como se verá mais adiante). Antes de mais nada, porque na poética há uma determinada intenção dirigida no sentido da produção efetiva dessa constituição do sujeito, quando então a cena se apresenta como lugar, como significante privilegiado para a tentativa de intervenção sobre essa ordem e através dela. Esta proposição tem duas partes, que precisam ser comentadas.

A primeira diz respeito à "intenção dirigida". Isto não implica em que a intervenção de que se fala acabe por desembocar necessariamente numa compreensão (no sentido tradicional que se dá à palavra) dessa ordem e seus processos. Isso não importa tanto, ou quase nada. O trabalho de teatro não se coloca a questão do pensar, do cálculo, do julgamento. Seu tema é a transformação. E mais uma vez a poética, e a poética da cena, evidencia suas ligações com a apercepção do sonho, mais especificamente com o processo de elaboração secundária do sonho — o qual, embora admita de algum modo as normas tradicionais da inteligibilidade, embora se organize de algum modo segundo as regras do pensamento habitual mesmo permanecendo próximo do devaneio, não se propõe a questão da compreensão ordenada, linear. Pelo contrário, esse procedimento, se é que não visa isto especificamente, acaba resultando no deslocamento do sujeito para fora do universo das várias estruturas coercitivas que o sustentam, passíveis de serem reunidas e resumidas, sem muitas distorções, na estrutura coatora da língua e seus conseqüentes. Haverá portanto em cena uma "intenção dirigida" — mas descomprometida com os esquemas habitualmente derivados de uma proposição como essa.

A segunda parte daquela proposta diz respeito à cena como significante privilegiado da operação simbólica de constituição do sujeito. Deve ser claro, antes de mais nada, que toda poética é um lugar privilegiado para esse procedimento, mas está-se propondo que a poética da cena surge como lugar privilegiado dentre todos os poéticos.

É que a cena *existe*, é um espaço. Ela pode ser um espaço de representação e uma representação do espaço, de algum espaço — mas é um espaço, que pode ser sentido pelo corpo, pelo eu, como uma dimensão, não real (o que seria recair no dualismo redutor aqui já

(2) J. Lacan, *Écrits*, p. 20.

combatido) mas material. Um espaço onde uma produção *palpável* pode se dar; onde é possível haver uma localização, uma troca, um confronto de condições situadas, passíveis de serem situadas do mesmo modo como meu corpo se situa perante outros corpos. E sem ser o espaço do mimo, da imitação: já se falou disso antes (Oscar Wilde também: "Art only begins where imitation ends", *De Profundis*, 1897).

Esse espaço é vital, essa sensação material do espaço é imprescindível e é ela que privilegia a cena como lugar da transformação simbólica do sujeito, isto é, como lugar de sua constituição, como o lugar onde o ser é acrescentado ao ser. A ordem simbólica é o procedimento pelo qual o outro, um outro, me constitui com minha própria mensagem que dele procede. Ou, como na fórmula socrática revista por Lacan: com minha própria mensagem devolvida invertida pelo Outro.[3] Nessa constituição, o eu é de algum modo e em algum momento (uma vez que se forma pela mensagem invertida do outro) *consolidado fora* de si mesmo (ek-sistere) para poder existir (sistere), para poder apresentar-se (sistere-se) — para poder exibir-se.[4] E é esse estar *fora* que importa, esse sentir que um outro está *ali*, naquele lugar, e que eu estou *aqui*, neste lugar, e que há um olhar aqui e um outro olhar ali. A ordem simbólica do teatro, que vê, é antes de mais nada espacializada; seu grafo, seu diagrama se inscreve num espaço em dimensão humana. Essa ordem material se entrega materialmente a um olho, esse olho em estado selvagem de Breton;[5] esse olho despido do olhar penetrante que, ao voltar-se para a cena, defronta-se *ali* com um outro olhar, o olhar de um outro. Nesse processo, o sujeito tem a possibilidade de projetar-se de modo a poder ver-se embora numa relação especular; projetar-se, jogar-se em algo que o sustenta de fato: a teatralidade. Eu preciso dessa espessura material, dessa espessura cênica para poder constituir-me. Ou digamos que é essa espessura a responsável por uma constituição do eu mais imediata, mais radical, mais duradoura — em todo caso, mais perceptível. Mais vital que a oferecida por qualquer outra poética.

Essa constituição do sujeito — que responde a um inicial desejo de constituição, que implica no reconhecimento desse desejo ao final confundível com um desejo de reconhecimento, pelo outro e por mim mesmo — se dá através do olho selvagem. Assim, esse espaço só pode ser o de uma outra cena, um outro lugar de exposição, um lugar bem diferente de encenação. Freud: *eine andere Schauplatz*. Não uma simples cena do inconsciente, mas a cena dIsso. Se cena simbólica, então cena contraditória: nela, Isso se revela e se vela de novo, se apreende sem

(3) *Écrits*, p. 15.
(4) Esse ek-sistere é, claro, um devaneio.
(5) *Le surréalisme et la peinture*, p. 1.

pôr em jogo a compreensão. Nessa outra cena, o trabalho de teatro situa-se exatamente na fronteira extrema e mínima entre o inteligível e o figural, entendendo-se por este uma forma de manifestação essencialmente espacializada cujo resultado é a transformação do sujeito baseada em sua passagem dos universos do imaginário e do real, se se insiste na distinção, para o neutro. E se uma cena como essa não resvala para a massa difusa do sonho ou do devaneio gratuito é porque o percurso por ela possibilitado inscreve-se numa espessura, numa materialidade opaca que resiste ao eu e ao qual eu resisto. Não posso apossar-me dela como bem entendo, reduzindo-a às dimensões estreitas de meu cogito, porque existe um outro com um análogo desejo de reconhecimento e constituição. Mas, por essa mesma razão, tampouco pode ela apoderar-se de mim e possuir-me como o sonho ou o cinema me possui: entre mim e ela há um espaço, há uma mediação efetivamente instauradora.

Portanto, diante do sujeito está uma cena outra espacializada cujo quadro é o de um processo de esclarecimento pela inversão (inversão da mensagem e inversão do esclarecimento) e pela confusão do eu com o outro, ele mesmo. Uma cena onde talvez até a "realidade" pudesse ser encontrada, mas que é exatamente o não-lugar do princípio de realidade — uma cena diferente regida, assim, pelo princípio de prazer. Esse é, também, um possível traço de distinção entre a ordem simbólica e a outra: o fato de pelo menos um de seus constituintes fundamentais ser o princípio de prazer. Como deriva da teoria freudiana, o princípio de realidade é onipresente, impondo a submissão diante da necessidade, a sufocação das satisfações pessoais em nome do social; circunscrevendo e finalmente eliminando o princípio de prazer que, no entanto, está inscrito no aparelho psíquico do indivíduo desde seu nascimento. Sobre a ascendência do programa elaborado pelo princípio de prazer parece não haver dúvidas — mas tudo, o mundo todo surge em desacordo com ele, antes e além dele. E, tanto, a ponto de fazer emergir mais uma vez o pessimismo (ou realismo) de Freud, que observa ser talvez intrinsecamente inviável a execução daquele programa. De todo modo, é Freud ele mesmo quem reconhecerá não ser possível abandonar os esforços no sentido de tentar sua consecução. A outra cena surge assim não apenas como um momento desses esforços mas também como o lugar material onde esse programa fica efetivamente em pé e atua — e lugar que, se for desertado por esse programa, só tem como recurso apagar suas luzes.

Fantástica, essa concepção? Colocando em cena o fantástico, a função fantástica, o teatro não está fazendo mais do que abrir um espaço para o mundo pleno representado por essa função e da qual, destaca Bachelard,[6] nenhuma significação está excluída; no qual, pode-se acrescentar, nenhuma precedência é autorizada ou reconhecida, como a do

(6) *Formation de l'esprit scientifique*, p. 38.

princípio de realidade, mas cuja linha de força de predileção é a do prazer.

MÁSCARA: DA ESTAÇÃO AO PERCURSO

O trabalho de teatro (rendendo, através do uso da palavra trabalho, um tributo aos que costumam pagar um tributo aos valores da cultura marxiana-judaico-cristã) consiste assim numa metamorfose. Numa ação que trata de alterar um certo jogo de símbolos, transcendendo-os na direção de uma figura de investimento do eu no e através do teatror. E essa transformação pela cena se dá primeiramente através da máscara, ocupante privilegiado desse espaço. Vitalizando o jogo, mostrando em cena o que o teatror deseja ver ou deseja não ver, é ela que fará o sujeito ligar-se a esse espaço, apegar-se a Isso e, portanto, a si mesmo.

"Estão sentados, os olhos arregalados, ainda indiferentes porém pedindo apenas para se espantarem":[7] só há um sentido pelo qual essa proposição se justifica, com o qual ela evita a queda do teatro na vala comum da prestidigitação, ocupada por esses dedos rápidos que percorrem simultaneamente o teatro de revista mas também a fantástica tv, os terreiros e "centros" e as páginas policiais. É o sentido de *expaventare*, assustar para fora — mas assustar para fora o Outro e portanto o próprio eu, para que melhor se reúnam a seguir, através da vontade de mascarar e mascarar-*se*, vontade simples, indefinida e infinita e constituinte não apenas do teatror. Máscara que permite a realização de uma exigência básica do sujeito: a de desdobrar-se. E que torna possível o *direito* ao desdobramento, de que fala Bachelard.[8]

Desdobrar-se como, em quê? A resposta a essa indagação, após ter-se reconhecido o espaço cênico como o de uma outra cena de exibição e como a cena dIsso, talvez tenha de principiar pela observação de que nem essa cena, nem essa máscara, são a cena e a máscara do patológico. Outros desvios interessarão ao teatro, mas não esse (enquanto programa). Nessa cena mascarada (tautologia) o eu coloca-se diante do outro mas a relação que mantêm não é a da psicose, nem a da neurose. Com esse quadro patológico, a cena outra somente se relaciona naquele sentido segundo o qual toda relação só se estabelece entre coisas distintas. Mantendo sua identidade distinta, a outra cena apenas se aproxima do patológico; fora disso, na máscara não figura a plataforma da psicose ou da neurose. Pouco antes de se chegar à cena, ou eventualmente depois dela, após ter-se passado por ela, pode haver um desvio que conduza a essas condições — mas nela, não.

(7) O diretor, em *Fausto*; cf. E. Bloch, *Le principe espérance*, p. 488.
(8) *Le droit de rêver*, p. 213.

O cenário é dIsso, mas a ação deve conduzir à constituição do sujeito. Nesse quadro, máscaras da patologia não podem estar presentes em razão daquilo mesmo que é típico da máscara. Instauradora da máscara é a síntese entre a vontade de dissimulação e a vontade de ostentação. Sem simulação, a máscara é inútil. E sem mostrar, além de se mostrar, exibir-se, sem indiretamente revelar, para fora e para dentro, aquilo por ela ocultado (e sem ver: através da máscara também se vê), a máscara não serve para nada. A máscara do psicótico pode ostentar, pode mostrar. Pode oferecer-se a um outro olho e pode revelar-se a Isso, mas não comporta um processo pelo qual se exibe ao próprio eu, ao sujeito. Neste sentido, ela não tem sujeito, apenas objeto. E tendo objetos, a dissimulação é total, e a simulação absoluta não serve para o teatro. O disfarce completo, além de grosseiro — espanta a função poética — acaba por propor uma máscara definitiva, portanto sem nenhum poder de dissimulação: também neste caso os extremos se tocam. A máscara da esquizofrenia, da catatonia, da morte, nada dissimula, nada revela. Como no sonho,[9] todo sistema de dissimulação se estrutura a partir de uma dissimulação parcial: não há razão para ser de outro modo.

Esta outra cena — e isto serviria como esclarecimento e resposta prévios — não será portanto a cena do patológico (que na verdade a outra cena não sabe bem o que é, nem contra a qual, de resto, nada tem) e portanto, menos ainda, a cena da alienação, no sentido mais radical e definitivo que essa palavra possa ter. O cenário é dIsso mas (e) o lugar é do sujeito. Este se defronta com o outro mas não é dois. Pode deixar de ser um, pode perceber que não é um apenas — e nisso está grande parte do papel de revelação da cena — mas não é o dois alienado, mesmo enquanto se desdobra, enquanto se multiplica.

Nessa duplicação, nessa multiplicidade, a máscara portanto não fragmenta: constitui. É a ideologia do teatro, cimentando o eu em si próprio e em seu lugar próprio através da única operação capaz de permitir isso e que, ao mesmo tempo, ressalta a especificidade do teatro e o privilégio da poética da cena: a temporalização do espaço.

A necessidade de localizar o sujeito, enquanto teatror, e de topografar esse seu espaço, sobressai quando esse eu se dá conta de que habitualmente nunca está presente em si mesmo e em seu lugar quando está acontecendo, quando *ele* está acontecendo, quando as coisas estão lhe acontecendo. Seja porque foi treinado para isso, seja porque lhe impedem alternativas ou ainda porque essa lhe surge como a solução mais cômoda, o fato é que esse eu está sempre se escapando, nunca consegue se possuir, apreender a si mesmo no ato. Escapo-me de mim,

(9) *Le droit de rêver*, p. 212.

as coisas me escapam. Só *depois* é que tenho possibilidade, alguma e eventualmente, de apreender tudo Isso. Só após o evento é que ele se torna presente para mim — muitas vezes, nem isso. E toda a vida acaba se conformando à moldura de uma tela obscura onde uma série de coisas aconteceram ontem, há vinte, trinta anos, indiferentemente, e onde todos os feitos se identificam, se amontoam, se condensam, transformam-se num só e somem, parecendo nunca terem existido: "tudo aconteceu tão depressa, parece ontem...". Sensações e feitos cuja espessura foi perdida e que a cena pode recuperar ou não deixar que se perca porque ela mesma tem uma espessura, própria, densa, fértil.

Sob esse aspecto, a máscara surge em seu primeiro momento como estação: o ponto em que a coisa, que já foi, que já esteve, é representada como estando. Como estação, a máscara é possibilidade de resgate, recuperação. E aí entra a figura antiga do espectador, da platéia, da sala. E pode entrar legitimamente, sem vergonhas ou receios, pela porta principal: é uma opção de teatro. O de Peter Brook, por exemplo, como ele mesmo reconhece, precisa de pessoas *no palco*, atuando, e de pessoas *na platéia*, observando. Legítimo: depois de o ator recuperar seu eu, seu espaço, sua situação, sua condição, ele pára na estação da máscara, ele pára a máscara (em seus traços fundamentais, pelo menos) e abre-se à visitação pública, coloca-a como plataforma, como ponto de partida de eventuais viagens da platéia das quais, a rigor, ele não participa. Pode até embarcar como maquinista ou chefe de trem, mas sua viagem é uma e a da platéia, outra: para ele, trata-se apenas de voltar para repetir o trajeto, já conhecido e quase inútil, no dia seguinte.

Nesse uso, a máscara pára o tempo num espaço e oferece a possibilidade daquele reapossamento do eu por si mesmo; nela, o presente se imobiliza. Mas enquanto estação, é antes o passado que se recupera: é a presentificação do passado. Ao mesmo tempo, porém, como sugere Roland Kuhn,[10] a máscara rompe com o passado. Isso significa que ela é, de fato, ambígua: rompe com o passado depois de ter-se aliado com ele. Espacializando um tempo e atribuindo um tempo a seu espaço, a máscara devolve o passado ao sujeito do teatro para melhor poder retirá-lo de suas mãos. Nesse uso, a máscara, como poética, constrói e destrói. Dizendo o quase inevitável: destrói para construir; a desconstrução também é poética, já é uma construção. Enquanto desconstrução, a máscara é também instrumento de agressão; e embora talvez nem toda agressão chegue a ser uma ascendência sobre o futuro, como propõe Bachelard, essa agressão, essa derrubada é pelo menos uma plataforma para o futuro.

(10) *Phénoménologie du masque*.

Mas saindo daqui, a partir daqui, há um outro uso para a máscara da cena. A cena não é apenas o lugar da representação de um espaço, é também um espaço de representação — e não apenas no sentido de reapresentação, mas de apresentação, de presentação, de presentificação. De ação presente. E neste caso, não existe mais uma estação; ela já existiu ou pode vir a existir, embora talvez não devesse acabar existindo. Nesta última ocorrência, não há platéia, cuja existência não teria sentido porque, se existisse, enquanto platéia não seria levada a lugar algum: estaria no fim da linha, no *seu* fim da linha, num impasse. Por esta trilha da máscara não passa uma platéia. É a máscara como percurso. Enquanto teatror não me detenho, não estaciono numa máscara para repeti-la; viajo na máscara, vivo a máscara ao mesmo tempo em que ela me vive. Como vou cimentar-me em mim mesmo, como vou me localizar, me possuir no momento em que vivo? Se endosso a máscara, sem vê-la como estação, já faço o suficiente para essa apreensão. Mas, ainda tenho um outro recurso, um recurso que consiste nesse trajeto que vai do rosto à máscara e da máscara ao olho, e que passa por um outro rosto, um rosto outro que não o da platéia, mas de um teatror. Neste caso, a máscara é um contínuo; não é uma parada, é um percurso: uma experiência viva.

No *Théâtre et son double*, Artaud observava ser irrepresentável o presente vivo. Talvez sim, no esquema da máscara como estação. Melhor: seguramente sim, nessa visada. Mas se tomo o partido da máscara-percurso, o que está envolvido aí é o presente, aqui e agora, ele está vivo e o represento *para mim* vivendo-o como experiência. Por certo, mesmo com a máscara-percurso o presente é irrepresentável para uma platéia (e nesse caso a proposta de Artaud teria sido indiscutível se ele houvesse dito que *para uma platéia* o presente não é representável; ele, que queria a abolição da muralha entre a cena e a platéia, talvez tenha chegado a esse conceito em seu íntimo, sem especificá-lo); mas para mim, teatror, é completamente representável. Desde que use a máscara como percurso, como experiência sem ponto de chegada e sem limitações, sequer cênicas. É essa máscara que tece ao redor do eu os liames indispensáveis para que o eu se sinta presente em si mesmo diante de si enquanto faz as coisas lhe acontecerem. Máscara que não apenas procura para e por mim um tempo e um espaço perdidos mas através da qual também projeto essa dimensão, para a frente.

Nesse cenário, a máscara apresenta-se como um centro ambíguo para onde convergem ambigüidades e de onde surgem novas ambigüidades; mas, sob ela, e isto importa, a cena transforma e transforma-se num centro de condensações onde as viabilidades do teatror encontram sua coerência simultaneamente mínima e intransponível: a coerência poética. E isto, mesmo que o conteúdo da máscara seja incoerente. Como Isso. Ainda que Isso seja incoerente. O conteúdo da máscara não importa, ou não importa tanto. Sem dúvida alguns conteúdos serão

mais adequados que outros, mais pertinentes a uma certa máscara-percurso do que outros; seguramente a ausência de um conteúdo preestabelecido e limitador (a ausência de um texto) será a condição mais favorável ao percurso. Mas não é o conteúdo da máscara que realiza o desejo de reconhecimento e identificação, localização do eu, do teatror, e sim o próprio ato de mascarar um espaço e o sujeito dele (o *phantasieren* freudiano); e, sim, a própria transformação promovida pelo cenário, dado ser esse ato, essa espacialização do desejo básico, esse mascaramento, aquilo que funda o teatror: a transgressão da realidade.

A MONTAGEM EM CENA

O primeiro movimento de transgressão em cena resultará da metáfora e sua ação de transporte para além do eu, na direção do outro. Numa viagem de ida e volta. Na metáfora, ignora-se o espaço do discurso normalizador, conformante, gerado pela degenerescência dos processos sígnicos — especificamente, pela indicialização das três modalidades da consciência. Pela metáfora, o sujeito se transverte e se reconhece, ainda que na forma do labirinto: ele se apreende ao se perder.

Na operação metafórica, o teatro rompe com a barreira que o isola de seu significante e de seu significado, o outro, ele mesmo. É a travessia da barra, a superação do recalque, que pode ser considerada como o efeito poético, o efeito de criação, o efeito de significação do teatro; é desenvolvendo esse efeito que se tem o advento da significação em cena: a significação da cena, a significação do teatror para o próprio teatror. Rompida a barra, resgatado o recalque, o teatror se reconhece — deixando claro que, no espaço cênico, a metáfora é sempre metáfora do sujeito, do eu. Do teatror — não do cenário, da coisa, do acontecimento. Sob esse aspecto, a metáfora é o lugar do sujeito, mas um lugar esboçadamente situado, no limite do topografável, porque um lugar em transposição, em deslocamento, em transgressão. Não se pode determiná-lo de modo fixo, suas coordenadas não se delimitam com nitidez, esse lugar não pode talvez sequer ser reduzido a um espaço físico. Lugar do deslugar, é o signo do lugar de atualização do sujeito. Se *je suis l'espace où je suis* (Arnaud), o teatror é a cena onde ele está; mas como essa cena nunca está, apenas se torna, o teatror é esse espaço que se tornará, que transgredirá a si mesmo.

A metáfora, como meio de deslocação do e no espaço cênico, terá alguns pontos de contato com a estrutura da apercepção própria da atividade onírica. Antes de mais nada, existe a ligá-las (aspecto que interessa aqui) o fato de serem, uma e outra, formas de manifestação

espacial. Esta manifestação decorre do modo pelo qual Freud[11] descreve a função de condensação do sonho. A *Verdichtung*, essa condensação, essa compressão, implica no empilhamento de significantes sobre significantes num espaço alegadamente estreitado, reduzido — mas espaço, o espaço do sonho. Alguns comentam que essa sobreposição, essa telescopagem de significantes, adviria mais da natureza espacial do lugar interior onde se sonha (ou se é sonhado) do que das variadas formas de censura.[12] Mas se a imagem espacial vem à tona quando se lê sobre a condensação, ela não acarreta a noção de *estreiteza*, alegada em relação ao sonho para explicar o encavalamento dos significantes. Quando se deixa de lado a idéia de que o espaço é uma tridimensionalidade, aceitando-o como entidade a quatro dimensões (o tempo dando a quarta), fica mais claro que se há algo de "reduzido" no sonho não é o espaço, mas um de seus componentes: o tempo. Este se "reduz", em relação ao tempo codificado (é um tempo que se enrola, ao invés de se desenrolar[13]), mas para permitir a contraposição que é exatamente a ampliação do outro componente correlato, o espaço (entendido como elemento isolado de uma função, para efeito de análise).

A relação entre a apercepção da cena e a apercepção onírica fica assim mais visível. A metáfora é espaço, é deslocamento por um espaço, e também nela haverá condensação, compressão de significantes — numa operação que equivale à transgressão dos limites a priori estabelecidos para esses significantes assim explodidos; que significa a transgressão, em suma. E de certo modo, essa compreensão cênica também poderia ser atribuída a limitações espacio-temporais. A diferença, no entanto, está em que no espaço do sonho, do recalque, a barra separadora, de contenção, existe e se impõe de modo quase incontornável entre os significantes e seus significados, entre o sujeito e ele mesmo, enquanto a operação cênico-metafórica consistirá exatamente no levantamento dessa barra — pelo menos, no seu vergamento, na sua rachadura. Se no sonho a condensação é um processo autopreservador, de repetição, em cena a condensação metafórica tem por finalidade o apressamento do metabolismo dessa condensação a fim de mais rapidamente destruí-la. O que implica numa outra distinção: se de um lado o que se tem são imagens oníricas, provocadas no processo natural do sono ou por qualquer tipo de droga, do outro o que se precisa ter são imagens produzidas por uma intervenção da consciência

(11) *The Interpretation of Dreams*, p. 320 e seg.

(12) Cf. J. F. Lyotard, *Discours, figure*, p. 258-59.

(13) "Mas, afinal, o tempo *não é* uma coisa real. Quando ele lhe parece longo, ele *é* longo; quando lhe parece breve, ora, neste caso ele é breve. Mas quão longo ou breve ele realmente é, isso ninguém sabe." Hans Castorp, *in A montanha mágica*, Thomas Mann.

sobre a linguagem — no caso, a linguagem cênica. Consciência que não precisa ser a terceira, de base lógica mas que, seja qual for, é uma consciência.

Como se dá essa intervenção, que aspecto provável adquirem essas imagens cênicas metaforizadas? Elas podem resultar daquilo que Eisenstein chamava de operação ambivalente (isto é, dialética) "de agenciamento e destruição, decomposição e encadeamento".[14] Mas como? Juntando-se duas imagens para que surja uma terceira, não presente nas duas anteriores, isoladamente.[15] Através, em suma, daquilo que para Eisenstein era a montagem: a sobreposição, a colisão, o conflito de significantes de modo que a equação 1 + 1 = 3 se torne verdadeira. Desse modo, a cena se apresentará como um análogo dos ideogramas chineses cuja metáfora visual propõe ao olho um estranhamento que, este sim, é capaz de revelar. Porque atrai, fascina. Porque este, sim, significa. É uma condensação, uma compressão talvez, mas cujo efeito primeiro é, pelo contrário, uma expansão, uma ampliação dos significantes, por conseguinte da significação, que permanece, sem se fixar e como os harmônicos, "vibrando diante do olho e colorindo todos os planos semânticos".[16]

É este processo de montagem — que se aproxima, engloba e se baseia na metáfora quando desta deriva esse terceiro termo, alógico e impulsionado pela descontinuidade[17] — que permite alcançar aquilo que, segundo Fenollosa, realmente importa: as relações entre as coisas. Igualmente este era o objetivo de uma mente lógica, ordenada e empirista como a de Hjelmslev: pôr em evidência a relação entre as coisas (em seu caso, as coisas da linguagem). No caso da poesia, que interessa a Modesto Carone, pôr em evidência as relações internas peculiares à poesia; no caso da cena, pôr em evidência, ao final e através desse processo radical, as relações interiores ao sujeito.

E é assim que deve ser essa montagem: radical. Apresentar a metáfora como absoluta pode implicar em aceitá-la como linguagem do indizível. Mas não há o que temer porque ela é justamente isso: a dicção do não-dito. Assim, talvez fosse supérfluo Carone destacar que essa radicalidade não implica na desistência, pela montagem, de significar alguma coisa.[18] Não implica mesmo; pelo contrário, é exatamente através dessa montagem que se terá a significação de tudo. Talvez a

(14) *La non-indifférante nature*, p. 11.

(15) Borges descreve a metáfora de modo análogo, porém mais extenso; diz não apenas *o que*, mas *como* — e o *como* dele interessa para o teatro: metáfora é o contato momentâneo de duas imagens, e não a metódica assimilação de duas coisas. (*Prologos*, p. 122.)

(16) Haroldo de Campos, *Ideograma: lógica, poesia, linguagem*, p. 32.

(17) Modesto Carone, *Metáfora e montagem*, p. 104.

(18) *Metáfora e montagem*, p. 91.

advertência surja como válida para aqueles, defensores da clareza e da platitude paternalistas e veladoras, que se preocupam com a "mensagem" e sua inteligibilidade instantânea, solúvel em cena, na tela, na página. Mas, por outro lado, quando se usa uma palavra como "desistência", acaba-se por fazer uma concessão a esses mesmos defensores: a de que a cena, o poema, o autor, os atores têm a intenção de significar, e têm uma certa intenção de significar uma certa coisa. A montagem radical não é animada por essa intenção; ela conhece a diferença entre sentido e significação, sabe que esta é um processo dialético cujo terminal e estações intermediárias são imprevisíveis, e não seguem a linha reta, predeterminada, bitolada, do sentido. Aquilo de que a montagem absoluta desiste é do sentido, predeterminado, por ela trocado de bom grado pelos azares da significação, não total mas totalizante.

A ocorrência da significação através da metáfora radical conduz ainda a uma outra discussão. Falando sobre a literatura — com implicações, claro, para outras poéticas — Antonio Cândido[19] apontava para uma suposta crise da literatura atual e dava como seus fatores a substituição da visão analógica, obtida através da abordagem metafórica tal como ele a entende, pela ação paranomásica. Partindo do pressuposto de que a civilização ocidental se baseia na noção de analogia, observava Antonio Cândido que essa "crise" (que, no fundo e em seus termos, seria a crise do sentido) deriva da substituição, p. ex., do analógico "tu és bela como uma rosa" pelo paranomásico "as têmporas da maçã, as têmporas da hortelã, as têmporas da romã, as têmporas do tempo, o tempo temporã", como no exemplo de Murilo Mendes. E comentava que, nesse caso, tem-se é a substituição do texto referencial (ou, dizia, o texto que aponta para um referente no mundo real) pelo texto apresentado como autônomo, fechado em si mesmo, sem referentes exteriores.

Mesmo descontando-se o fato de se tratar de um texto talvez menor do autor, não deixa de chamar a atenção pelo fato de apresentar certas idéias, ainda difundidas, responsáveis pela insistência desastrosa na tecla do sentido em detrimento da significação — da idéia codificada, pré-parada contra o livre e ocasional jogo de concepções a ser eventualmente feito. Assim, vale levantar algumas questões a respeito. A primeira relaciona-se com o entendimento dado pelo autor à "analogia". Ele diz, com razão, que a analogia está na base do processo metafórico. Mas de que analogia se trata? Lendo-se seu texto, verifica-se que se trata de uma alusão à mimese, que em jogo está afastar ou aproximar o homem do mundo natural. Se é assim, este é um conceito redutor da analogia, a ser entendida antes como aquele princípio do pensamento que se apresenta como o contrário do princípio norteador

(19) *Debates da Casa Grande*, p. 184 e seg.

da lógica da identidade. Este, sim, orienta a civilização ocidental, e não o princípio da analogia, cuja forma próxima é esta coisa tão comentada e tão pouco usada: a dialética. A metáfora radical é, de fato, analógica, mas isto quer dizer que ela é correlativa e não faz concessão alguma ao princípio de identidade (e suas conseqüências, como a identificação). Desse quadro, a mimese pode até participar eventualmente, mas de modo algum ela será, ali, uma presença obrigatória. Pelo contrário: a parte fundamental dessa montagem da significação se fará, sendo analógica e descontínua, contra essa função copiativa. O que interessa é alcançar as relações internas (no caso, da cena e do teatro) e estas são representáveis apenas através de diagramas poéticos, que comportam várias linhas de significado e não de representações miméticas. Não é que essas relações estejam ausentes do mundo natural; mas o recalque a que estão submetidas é tamanho e é tal o estado de alienação em que é colocado o indivíduo em relação a elas que se torna impossível tentar apreendê-las através de uma metáfora do tipo "tu és bela como uma rosa". Pelo contrário: são paranomásias, como essa de Murilo Mendes, que tornam viável alguma apreensão daquelas relações interiores; são elas que de repente fazem emergir o terceiro significado, são elas que possibilitam a evidenciação de um sentido despercebido: são elas as montagens, as metáforas radicais.

Isto leva a colocar a segunda questão em relação àquele texto da Casa Grande. Ali vem dito que fundamental é a visão referencial, através da qual "eu refiro o meu discurso, a minha palavra ao mundo (...)". Mas nessa montagem radical, e de modo particular na montagem da cena, a metáfora não é do referente (do mundo), nem da palavra (do signo), mas da referência — e assim, é metáfora do interpretante e, por inclusão, do intérprete. Portanto, eu não refiro meu signo ao mundo mas a outro signo. Sempre. Como em todo processo semiótico, aliás — distinguido, no caso da cena, por seus traços específicos. O texto da Casa Grande falava da criação, para negar sua pertinência, de "mundos que fossem suficientes em si mesmos". Essa metáfora da referência, e não do referente, é de fato suficiente em si mesma, mas não porque se isola do mundo: porque abrange o mundo. Assim como o signo, ou relação de signo,[20] não é uma entidade isolada e fechada em si mesma, mas um relacionamento entre o signo reducionisticamente entendido (uma palavra, uma imagem), seu objeto e sua referência, também o mundo (e não seria inadequado falar-se numa "relação de mundo") não é uma entidade isolada e identificável com o "objeto" da relação de signo, mas sim um

(20) Costuma-se entender por signo, por exemplo, uma palavra isolada (casa). Mas, de fato, como ressaltou Peirce, o que há é uma relação de signo, onde o signo formalmente dito (a palavra *casa*) aponta para alguma casa e para a idéia, o conceito que esse apontamento provoca num intérprete.

jogo de relações com o signo e com o interpretante, capaz de sustentar-se apenas e tão somente quando entra nessa relação e como conseqüência dela. Neste caso, porém, não seria adequado dizer que a metáfora da referência seria *simultaneamente* do referente e do signo? Não deixa de ser. Mas o processo (e, portanto, a significação final) será um se for iniciado através de uma pobre metáfora do referente e outro se começar por uma metáfora da referência e tentar manter-se o tempo todo orientado por ela.

Portanto, metáfora do sujeito, não do objeto. Como tal, metáfora da figura, da transposição, da transgressão. E devendo atuar basicamente como primeiridade, como experiência do primeiro, do sentir,[21] antes de *dizer* alguma coisa ela opera um sentimento, uma sensação. Ela não se coloca a questão de ser ou não obscura; seu objetivo é provocar a saída de si, a passagem para qualquer coisa de outro, de qualidade diferente, para algo contrário ao estado anterior. Mesmo que o indizível continue não dito, mesmo que ele não possa ser dito, mesmo que ele não queira ser dito. A montagem radical não receia o inefável; ela teme são as tentativas ingênuas de tradução desse indizível por uma "analogia" mesmerizante.

Os gênios eventualmente conseguem utilizar uma metáfora assim "analógica" (i.e., do referente) numa montagem produtiva. Mas como antes de obter-se um homem de gênio é necessário assegurar a existência de várias gerações de homens livres para experimentar e revelar o inesperado, melhor relegar as metáforas dizíveis a seu lugar: o limbo das facilidades.

SUBVERSÕES DA CENA

A cena é, assim, o lugar dessa deslocação das referências do sujeito que tende a instaurá-lo, a reconstituir esse mesmo sujeito. Um lugar, isto é, de subversão do indivíduo. Mas em certos procedimentos cênicos, os mais comuns, o que ocorre com freqüência é, antes, a subversão desse processo de instauração. Neste caso, a subversão se reveste de um sinal negativo e o espaço cênico se transforma no espaço da distopia. Enquanto cenário distópico, o espaço de teatro se apresenta como o lugar onde o sujeito se descaracteriza do modo mais absoluto possível, onde o eu se aliena de si mesmo, onde o eu desaparece. Um lugar que é, este sim, quase uma cópia da "realidade", do mundo fora do teatro. Nele, o sujeito se transforma em perfeito objeto; nele a metáfora, como a máscara, é apenas uma estação, e completamente ilusória; nele é inútil antepor a imagem do outro ao eu, porque

(21) A "assimilação não metódica" de que fala Borges.

é falsa essa oposição. Um lugar distópico como qualquer *1984*, espaço de sujeitos transformados em entidades. Espaço que sustenta pessoas sem desejo, construtíveis e demolíveis segundo a vontade de algo ou alguém situado fora, acima e além delas — e isso, tão facilmente quanto se reescreve um jornal velho para dele eliminar contradições e inconveniências.

Um lugar distópico como o cenário em *trompe-l'oeil* da *Colônia Penal*, onde a máquina-solteira da justiça inscreve sobre o eu, sobre sua pele e seu centro, o princípio que elimina o sujeito como tal: o princípio da lei, o princípio da norma, da instituição, o princípio do dever ser, desse fantasma que não sou eu nem o outro, nem ninguém, e que se alimenta de todos. Lugar da fragmentação irremediável do eu.

A ocorrência básica dessa cena distópica se dá quando o espaço de teatro, desviado de seu sentido, assume a máscara completa do trabalho de interpretação: a máscara da nomeação do sujeito promovida de um ponto exterior a ele, a determinação e a limitação do sujeito originada de um processo que vem de fora dele e contra o qual ele nada pode. Máscara da construção impositiva do eu feita por cima dele e, portanto, contra ele embora eventualmente com seu consentimento aparente. Máscara cujo resultado é uma ação de reconhecimento forçado do eu sem que tenha havido um conhecimento primeiro. Portanto, máscara da reificação não raro reivindicada pelo próprio indivíduo.

É a interpelação que funciona como no exemplo de Louis Althusser:[22] de algum lugar, freqüentemente *às costas* do indivíduo (e esse teatro velho também ataca pelas costas, apesar de toda sua generosidade), ressoa a interpelação: "Ei você aí!" Alguém se volta na direção da voz, suspeitando, acreditando, *sabendo* que se trata dele mesmo, reconhecendo que é a ele que se destina a interpelação, reconhecendo-se nela, reconhecendo-se através dela. Isto é: aceitando sua própria fundação a partir de uma proposta exterior, sujeitando-se a ela — perdendo sua qualidade de sujeito. A interpelação subverte (de modo negativo) o sujeito: instalando-se dentro dele, leva-o a reconhecer-se ficticiamente como sujeito nessa operação que, exatamente, o impede de formar-se sujeito. Como no discurso cristão, um caso do discurso impositivo, um caso do discurso-tu: "És Pedro." Quer dizer: "Isto é o que tu és: és Pedro, esta é tua origem, este é teu lugar no mundo, isto é o que deves fazer. Não tens nada a fazer além de reconhecer-te nesta palavra". E Pedro, o falso sujeito, terá de dizer: "Sim, sou eu mesmo, esse aí sou eu mesmo". Quer dizer: eu que manejo o discurso (e que nesse mesmo ato constituo a mim, verdadeiramente, como sujeito verdadeiro, em virtude desse mesmo discurso), dirijo-me a ti, objeto

(22) *Positions*, p. 117.

humano, que passa a ter o nome de objeto-Pedro já que és incapaz de dar a ti mesmo teu próprio nome, de encarar-te como sujeito. E assim, o sujeito que nunca chegou a existir acaba de desaparecer.

No teatro, a interpelação ocorre no teatro-didático, no teatro-demonstrativo, no teatro-orientador, em muito teatro que se pretende revolucionário. "Vê como é a situação, vê como deves agir, vê como serão as coisas! Aje portanto em conseqüência, aje como tal homem, aje como tal sujeito!" Coisa que nesse caso o espectador (o teatror está a milhas de distância daqui) jamais poderá fazer pois lhe roubam exatamente essa condição de sujeito. Pretendendo despertar o indivíduo de uma situação dada como letárgica, pretendendo transportá-lo para o nível da consciência, para o nível do nascimento do eu, esse teatro não faz mais que o adormecer num outro sentido, numa outra ilusão. Como ocorreu com muita cena brasileira logo após 64 e com a totalidade do teatro-agressão que conseguiu emergir ao redor de 67-68. Forçando um reconhecimento do eu como sujeito, o que esse teatro conseguiu fazer, no máximo, foi imobilizar o "sujeito" (às vezes prazerosamente, para este) nesse "reconhecimento" pré-preparado, alienado e alienante. Cenas como essa são aquelas que podem receber o rótulo de *especulares*, no sentido mais cotidiano da palavra. Não são aquele espelho opaco que resiste e, exatamente por isso, revela; são espelhos perfeitos, lisos polidos, sem deformações, que devolvem do "sujeito" uma imagem translúcida, isto é, superficial, evanescente. O espectador vai ao teatro (e nisto está sua cumplicidade) para receber de si a imagem já esperada, já formada: uma imagem conformada. O teatro velho sabe disso (daí a falsidade de sua revolução), prepara essa imagem e a reflete. Só que o espectador não percebe que se trata de uma imagem invertida, porque vem do outro lado, do lado de lá. Para ser dele, essa imagem precisaria ser revertida — mas isso ele não tem condições de fazer, nem esse teatro pode permitir-lhe isso, nem esse teatro deseja isso (senão, considerando seu programa soberbo, qual ficaria sendo sua função?).

Embora se trate de generosa interpelação (como, de resto, o "proletários de todo mundo, uni-vos!" — e é pena que Althusser não o tenha registrado), esse teatro permanece como o da interpelação, e não é facilmente visível a maneira pela qual ele poderia constituir sujeitos, desalienar. Enquanto esse teatro tentar estabelecer esse "diálogo contundente" com o espectador, ele só conseguirá formar exatamente passivos espectadores, nunca teatrores, nem simplesmente indivíduos. Sua cena será a da distopia, da pulverização do sujeito, da subversão do processo de instauração do eu: uma não-cena. Não uma cena que transgride a realidade, mas cena ratificadora de uma realidade de alienação que ela provavelmente assegurará combater. A situação em que se encontra o espectador diante dessa cena pode ter por adequada alegoria a lenda kafkiana do homem que queria entrar no castelo. O espectador é esse homem que está ali para entrar e que espera sua vez,

diante da porta e de um guardião. Essa vez, durante um tempo impensável, não chega e quando o homem está finalmente morrendo o guardião lhe diz que, por não ter ele querido entrar, aquela porta será fechada para sempre pois estava destinada apenas para ele e ninguém mais. O espectador é esse moribundo. Esse teatro, que muito provavelmente se considera a porta capaz de permitir a passagem para um castelo nas nuvens, na verdade é o guardião que não permite a entrada do homem e que, ao final, acusa-o de não ter querido entrar pela porta embora ela sempre tivesse estado ali, à sua frente e a seu suposto alcance. Exatamente a mesma acusação o tempo todo feita a um público taxado de passivo, alienado e resistente, e que esse teatro interpela crente de o estar chamando à razão quando, na verdade, nada mais faz do que criar as necessárias condições para que esse público cada vez mais se imobilize e se reifique. E teatro que se firma como um teatro de condutores, de paternalismos, sem nenhuma condição para romper o esquema de sujeição do espectador, esquema por ele na verdade reforçado.

Há uma ocorrência particular da não-cena que deve ser destacada. Para Theodor Adorno, não pode haver sombra de dúvida quanto à função do teatro: retomando e reforçando propósitos semelhantes enunciados um pouco por toda a parte, Adorno — numa polêmica com Rolf Hochhuth, autor de *O Vigário* — propõe que o teatro não pode mais apresentar o homem enquanto eu, enquanto indivíduo. Diante do processo geral e avassalador de reificação, constatável por toda parte, o teatro não mais teria justificativas para girar ao redor do eu individual, só podendo existir quando centrado sobre a idéia do coletivo, sobre o Nós. Quem e como é esse Nós, como tem sido colocado, quais suas chances?

Para tomar um caso em que a intenção da encenação já surge manifesta no próprio título, considere-se o espetáculo da Royal Shakespeare Company dirigido por Peter Brook, *US*. Ao final da década de sessenta, em meio à insatisfação da sociedade civil diante da intervenção norte-americana no Vietnã, a peça discute o conflito e o papel da coletividade diante da situação: os Estados Unidos e Nós. A idéia é que à agressão sofrida pelos asiáticos corresponderá uma agressão teatralmente dirigida contra o espectador (e não contra o teatror, que não a admite; o choque, a agressão é inútil e contraproducente para a criação do teatror). Os atores tentam agir sobre o público, chamado a participar do evento — que se transforma, ao final, em coletiva catarse. Observa Bernard Dort:[23] esse teatro "de participação física" acaba por tornar-se um teatro de "comunhão metafísica"; espectadores e atores

(23) *Théâtre réel*, p. 284.

passam da constatação (redundante, portanto supérflua) à efusão, e nada mais. O teatro que parte para uma convocação do coletivo, particularmente quando levanta a bandeira única do político, acaba mais que freqüentemente por deixar de lado, por deixar escapar esse político e esse coletivo. Da acusação passa-se à mistificação, e só. Como diz Dort, o "teatro-choque é um teatro da auto-satisfação." Dort é gentil, mas a palavra pertinente deve ser exibida: esse é um teatro da masturbação, um lugar fechado e isolado dos outros onde o eu está sozinho consigo mesmo e seus fantasmas. Isso pode ser gostoso? Claro. Mas por maiores que sejam as delícias autoproporcionadas, esse eu, esse falso eu jamais poderá sair ao encontro do nós, jamais poderá transformar-se em nós.

Conhecemos no Brasil, nessa mesma época, momentos análogos com *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, além de *Roda viva* e especialmente *O rei da vela*, cujo programa diretor se aproxima bastante de *US*. Espetáculos generosos e sem dúvida interessantes enquanto espetáculos. Mas voltados para a cata de um nós destruído exatamente no momento em que se tocava nele. Ofuscava-os a ilusão difundida do resgate do teatro pela participação coletiva do público no espetáculo — opção correta porém não quando se procura propor essa participação a partir das matrizes do real (ao invés de seguir o caminho da transgressão da realidade); não quando se acredita que o "nós" é uma simples soma mecânica de vários eus encerrados num mesmo espaço por um par de horas; não quando se acredita que basta colocar as pessoas num espaço fechado, abolir as cadeiras e a separação entre palco e platéia e fazer o espectador movimentar-se com o ator para se ter, num passe de feitiçaria, o coletivo, o nós.

Seria possível partir do ponto proposto por J. Kristeva[24] para considerar que o "nós" se propõe apenas ao final de um processo de fragmentação e infinitação do eu. O nós será talvez a morte do eu, mas do eu que *se* matou, que escolheu matar-se e não do eu que foi morto. Do eu que se destrói ao mesmo tempo em que se constrói numa multiplicidade tendente para o nós. Mas, atenção: o nós não se constrói sobre a não existência do eu, assim como o nós não é o contrário do eu. Para existir o nós, é imprescindível existir primeiro um eu, e se esse eu não existe (como é regra), o primeiro trabalho do teatro será começar por construí-lo, poeticamente, como é sua forma de agir, para a seguir destruí-lo, isto é, transcendê-lo, transgredi-lo, metaforizá-lo. O nós não é a contradição do eu, nem sequer pode ser seu contrário, apenas sua continuação. O eu é a matriz do nós, única e óbvia matriz.

O eu é a matriz; portanto, não basta agregar vários eus para se ter o nós. A geração do nós é feita não por uma soma, mas por

(24) *Recherches pour une sémanalyse*, p. 360.

um processo dialético de engendramento. Dialética entre o quê? Antes de mais nada, entre o eu e o outro. Desse relacionamento, dessa mútua exposição pode surgir o sujeito, o eu, sem o qual o nós é uma perfeita ficção que não consegue esconder o rabo. Esse nós só tem o direito de aparecer na boca do eu após este ter aceitado negar-se — o que só pode fazer após ter aceitado existir, após ter-se constituído. Caso contrário, é alienação sobre alienação. O nós que sufoca o eu é uma mentira com cabeça de verdade (ou o contrário, tanto faz) cuja finalidade primeira parece ser propiciar uma consciência limpa tanto para o ator quanto para o próprio espectador. Mas o trabalho do teatror é justamente revelar as consciências pesadas: esse nós é que é, sim, uma representação, isto é, uma falsificação grosseira e grotesca (a falsificação é importante no teatro; mas não a falsificação total), um fingimento rasteiro que só pode fazer a cena desmoronar numa distopia. Aqui, o nós não é alcançado, o eu não chega a ser atingido e o sujeito é enfim subvertido inteiramente, pois objetificado. O teatro-choque é tido freqüentemente como um teatro subversivo, no sentido estreito que a reação atribui a esse termo. De fato, é subversivo. Mas apenas porque subverte o possível sujeito naquilo que a reação quer que ele seja: um objeto.

O fato de esse teatro-choque não conseguir chegar até o nós — porque sequer chega ao eu — não implica em que outras modalidades de teatro possam fazê-lo mais facilmente. Poderão, estas outras, não incorrer no erro da cena-interpelação, e isto já é uma grande coisa. Mas daí a chegar-se ao nós vai uma certa distância. Os sucessivos malogros da tentativa de construção do nós ao nível político, uma obsessão histórica, poderia levar a pensar que esse é um problema inconstrutível, na fórmula de Ernst Bloch:[25] um problema que ainda não conseguiu solução porque sequer chegou ao nível de ser adequadamente formulado.

A dificuldade ou impossibilidade de se resolver uma questão ao nível da prática política não significa, por certo, uma condenação dos esforços nesse sentido que possam ser realizados pelo espaço cênico. A poética da cena não está atrelada àquilo que se poderia chamar de realidade técnica ou política: a tese da subserviência dos fenômenos de superestrutura diante dos eventos da infra-estrutura já teve sua falência decretada. Isto significa que o trabalho de teatro pode encontrar a saída — tanto quanto significa que pode não encontrá-la, ou que não está obrigado a fazê-lo. A cena poderia pelo menos, de todo modo, tomar os dados do problema como uma pura questão (como uma questão pura), conforme propõe Bloch, e não como indicação ou construção de uma solução disponível. Nesse caso, a questão do nós seria tomada como

(25) *L'esprit de l'utopie*, p. 240.

questão enunciada mas não elaborada, de modo que a quase-solução eventualmente encontrada se apresentaria como uma aproximação do problema do nós. A cena continuaria a ser do eu (pelo menos a cena da montagem radical), e isso ela pode ser; e as propostas do eu cavariam progressivamente mais fundo de modo a ressoar cada vez mais perto do nós, de nós, como sugere Bloch. Cena talvez assintótica, aproximando-se indefinida e infinitamente da utopia, sem tocá-la, e propondo-se como não-cena do nós — coisa diversa de uma cena do não-nós, de uma anti-cena do nós. Cena projetada do nós.

Algumas ocorrências da cena contemporânea aparentemente se enquadrariam nessa categoria da não-cena. É o caso do "teatro invisível", desenvolvido por Boal nos últimos anos e que pelo menos um irlandês, Sean Wellesley-Miller, já punha em prática em Londres ao redor de 1969, com esse mesmo sentido de possibilitar às pessoas assistirem teatro sem serem público, participando de uma trama conhecida apenas pelos atores. No caso de Boal, a ação teatral pode consistir, por exemplo, na ida dos atores para um lugar comum, do cotidiano, e ali desenvolver uma ação previamente preparada de modo a apresentá-la como situação exemplar, como situação didática capaz, supostamente, de levar os passantes a uma tomada de consciência: uma mulher detida na caixa de um supermercado por não ter dinheiro para pagar as mercadorias escolhidas e que protesta contra a situação, alegando ter filhos para sustentar e exigindo do Estado o direito à vida e à subsistência. A intenção não pode deixar de ser a de construir o nós mas, interpelando, uma cena como essa não chega nem mesmo ao eu. E não chega a essa dimensão nem mesmo para os atores. Por um instante seria possível pensar que pelo menos os atores teriam a possibilidade da construção das figuras do eu e do nós. Mas não, primeiro porque quando iniciam a ação já conhecem suas linhas centrais, seu modelo. E assim como não escrevo um livro para dizer o que já sei, também não construo uma cena para mostrar-me o que posso adivinhar. Segundo, porque partem de um tema que lhes é exterior. E do lado do espectador-não-espectador sobra apenas uma interpelação mal disfarçada e, na verdade, duplicada pela ausência suposta da máscara. O teatro não pode ser invisível: é uma máscara e máscara que tem de ser vista. Como tal, a cena é um recorte contínuo (e a montagem é exatamente essa descontinuidade), uma transgressão desse contínuo cotidiano e não seu reforço. A cena invisível surge assim como distópica. A eutopia do nós fica na intenção de teatro.

A SOMBRA DA CENA EUTÓPICA

Essa projetada cena eutópica pode não ser ainda distinta, mas é pelo menos entrevista. Um ponto de partida para ela pode estar em

Artaud:[26] a cena é o lugar físico e concreto que pede para ser ocupado, assim como pede que a façam falar sua linguagem concreta. Mas a linguagem concreta da cena tem pouca coisa ou talvez mesmo nada a ver com a linguagem extraída do modelo lingüístico e com as linguagens que se apresentam como modelizações secundárias desse primeiro molde, como a linguagem sustentada por esse "teatro invisível". A cena não é uma linguagem articulada sobre as palavras — e tudo que isso implica — nem é, sequer, uma linguagem articulada. Sua estrutura não é formada sobre idéias claras e distintas, uma vez que essas são, em cena, idéias mortas e terminadas. Idéias assim claras, diretas, imediatas, não passam freqüentemente de idéias mentirosas, deturpadoras, de falsas idéias claras cuja desembocadura só pode ser a distopia. A linguagem concreta, única admissível na cena concreta, é a dos sentidos, a destinada aos sentidos, a voltada para a satisfação dos sentidos. É a linguagem montada pelas metáforas sinestésicas que atuam iconicamente: esta é teatral.

Não será possível descrever essa linguagem, particularmente quando o teatro tem de acontecer *num* momento e *num* lugar e quando somente esse momento e esse lugar é que poderão montar essa linguagem. Mas isso não impede que se tenham as linhas gerais de um quadro possível para ela. Como ponto de partida, pode-se assumir a "certeza imediata" de Nietzsche,[27] fornecida iconicamente pela intuição, segundo a qual a poética está ligada ao confronto entre os princípios do apolinismo e do dionisismo, que exibem entre si o mesmo contraste existente entre o sonho e a embriaguez. O princípio de Apolo, o Brilhante, o deus da luz, é o responsável pelo mundo olímpico que tem particularmente na composição dórica sua manifestação privilegiada. O apolinismo é a procura do certo, da solidez, do enraizamento, do peso material capaz de assegurar e reconfortar o indivíduo através do produto estético (e não da produção poética). Sua expressão material pode ser, por exemplo, a coluna dórica: rígida, grossa, sem almofada alguma para se assentar sobre o pavimento, sustenta a cabeça da edificação de modo inquestionável: é segura, é ela que segura, a obra está firme, o sujeito também. Expressão do apolinismo pode ser ainda a escultura clássica: certas normas de proporção apresentam-se como imposição ditatorial da qual o construtor não se consegue esquivar (mero instrumento que é da norma); o cálculo matemático é sua matriz, e a medida, seu princípio sintetizador. Mas o apolinismo também está no sonho, evidenciando sua presença através dessa procura última de uma unidade entre o sujeito e o que Nietzsche chamou de "o íntimo do universo". O sonho não tem cogito, por certo, não tem

(26) *Le théâtre et son double*, p. 47 e seg.
(27) *The birth of tragedy*, p. 951 e seg.

eu; mas tem um super-eu, que recalca e ordena, reordena, mas não pelo sujeito ou em seu nome: é contra o sujeito e em nome da norma, em nome de tudo que é exterior ao sujeito, de tudo que se opõe ao sujeito. Desse modo, a desordem textual do sonho não consegue sobrepor-se à vontade ordenadora latente no e do sonho, que também se coloca como uma medida, como medida do indivíduo — mas de um indivíduo ao final limitado em si mesmo, conduzido pela cena da tragédia sustentada pelo Estado, pela Sociedade, interpelado como sujeito (como falso sujeito) por entidades que se querem superiores a ele.

Haveria, no entanto, algo mais além dessa medida onírica, desse inconsciente afinal superficial. Esse algo extra talvez contrarie a visão freudiana de um Id constituído pelo inconsciente, porém harmoniza-se com a proposta, feita por Groddeck, de um Isso que desce mais fundo, além do inconsciente, e que o instaura tanto quanto ao consciente e ao sujeito em sua totalidade. Essa camada primeira e instauradora do sujeito foi antecipadamente identificada por Nietzsche como formada pelo dionisismo: a desmedida, promotora da origem das coisas, melhor representada através de sua analogia com a embriaguez que, para além do sonho, acrescenta ao deslumbramento o "êxtase maravilhoso que surge das regiões mais profundas do ser no momento da infração do princípio de individuação".[28] Desconhecendo os limites da individualidade restrita impostos pelo apolinismo, o efeito de "realidade embriagada" procura fazer o sujeito esquecer-se de si mesmo, aniquilar-se, de modo a libertar-se através dos laços íntimos que o unem a outros sujeitos. Libertação possível através da "unidade mística" com o humano e o natural mas passível de ocorrer também através do simples rompimento, com base na desmedida, do princípio de individuação.

E libertando-se da ordem, do senso de proporção, das idéias claras, exatas e delimitadas do apolinismo, o sujeito se construiria as condições da eventual passagem para o nós eutópico. Superando a etapa intermediária do sonho, esse sujeito mergulharia diretamente nIsso, atingindo o fundo de si e, portanto, o fundo do outro, nós.

Para atuar no espaço cênico, essa realidade embriagada precisa mascarar-se. Como o teatror não vai embriagar-se etilicamente ou por qualquer outro meio — sem no entanto afastar essa alternativa de modo definitivo — o agente rompedor do invólucro do eu tem de investir-se de uma forma transposta, falsificadora, tem de transvestir-se poeticamente. Como o esclarecimento dionisíaco consiste em ver-se metaforizado e agir como se através de um corpo, a imagem a ser montada pela cena pode ser a imagem-sombra, a imagem da sombra. No esquema de Nietzsche, retomado por Mallarmé, o espelho apoliniano da aparência impede o indivíduo de reconhecer-se por não ser capaz de confundir-se com as figuras criadas em cena. A proporção é exata demais, a ordem é demasiada, a medida é tentacular: isso não pode ser eu. Ou se, por alguma razão especial, consigo identificar o que está em cena como sendo uma medida minha, nesse esquema a figura reconhecida não será mais que a figura-exterior a mim à qual me acostumei e da qual exatamente tenho de me livrar se quiser tocar na eutopia. Portanto, ignoro essa imagem apoliniana que nada tem comigo. Ela não me fascina, não me extasia, não me faz sair de mim. Contrariamente, serei atraído pela sombra.

(28) Nietzsche, *op. cit.*, p. 955.

Sombra: o duplo, o outro. O Gênio dos romanos, Ka dos egípcios. "Ka era meu amigo; eu o amei por seu gênio de pássaro, despreocupação, espírito. Ele era cômodo como uma capa impermeável. Ele ensinava que há palavras, com as quais é possível ler, palavras-olhos e palavras-mãos, com as quais é possível fazer."[29] Essa é a sombra em sua função: revelar, mostrar a fundo o que há para ver. "A sombra foi o meio pelo qual o homem viu seu corpo pela primeira vez."[30] E pelo qual continua a ver-se: não-apoliniana, a sombra exige repetidas visões para deixar-se apreender. É preciso vê-la e tornar a vê-la: primeira e insuperável imagem de mim mesmo, ela se torce e contorce, se tece incansavelmente e retorce minha visão dela, de mim; seus contornos se agitam, perdem em nitidez, transportam-se: inútil retê-la. Para o sujeito, é um "estranho hóspede, um duplo mais fraco, seu outro eu sob a forma de psyché, cujo reino é o mundo dos sonhos"[31] — mas aqui, em cena, tendo uma linguagem concreta, um espaço concreto por onde evoluir, a sombra sai do sonho.

Sua forma concreta, a expressão concreta dessa cena ensombreada? Uma pista: K "significa ausência de movimento, o repouso de uma rede de n pontos, a conservação, por parte destes últimos, de sua posição recíproca — o fim do movimento".[32] Bob Wilson, então? Sua cena é, pelo menos, uma das formas possíveis da sombra no teatro, senão uma forma privilegiada. Sua cena está cheia de palavras-olhos e palavras-mãos, e olhos e gestos-mudos que, num fim de movimento, num antimovimento (de algum modo distinto do estático), podem propor-me a sombra. Assim como os bonecos, no lento jogo do Bread & Puppet, também podem propor a sombra. E com ela tudo pode começar: "a vogal *a* (depois do K), começo do alfabeto e começo,

(29) V. Khlébnikov, *Ka*, p. 14.
(30) O. Rank, *Don Juan et le double*, p. 63.
(31) *Ka*, notas da tradutora Aurora F. Bernardini, p. 39. Mas na verdade, como reconhece Borges em *Prologos*, somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos.
(32) *Ka*, notas da tradutora, p. 39.

talvez, em geral".[33] Um começo feito em cima da duração, do desfoque do tempo e do espaço habituais do eu. Um começo iniciado por uma sombra que não é mágica, nem divina, nem mística, apenas dionisíaca. Como Ka, sob cujas máscaras revela-se o "universo espontâneo da epopéia primitiva", onde se agitam "seres e coisas emaranhados" e cujo significado "deve ser procurado na existência total."[34]

A cena-sombra surge como a cena sob a máscara do prazer. E do desejo. Sendo a cena da desmedida, poderia ser a cena de um inato Finnegans Wake teatral, mas dificilmente (ou impossivelmente, de fato) seria a cena das representações brechtianas: nelas — que sempre correm o risco de serem interpelativas — a parte do diálogo é preponderante, e o diálogo é o aspecto apoliniano de toda encenação, mesmo as dionisíacas. Também não foi cena-sombra eutópica *O balcão* no trabalho de Victor Garcia, embora o texto de Genet, de modo aparentemente paradoxal, pudesse propor uma sombra: o energetismo realçado, fundante do espetáculo e que o impele para a consciência indicial, carrega a cena para o lado de Apolo, e o espetáculo torna-se não mais do que Brilhante. Um certo energetismo é praticamente uma constante na cena de Grotowski; mas o tratamento que ela recebe reduz as dimensões desse aspecto ergástico, abrindo caminho para a sombra.

Essa cena-sombra, um modo da outra cena, propõe sem dúvida uma relação especular com o teatror: não pode deixar de fazê-lo. Mas seu espelho é opaco. Se transparente, meu olhar o atravessaria e, crendo ver a mim mesmo (a imagem que eu projeto de mim sobre a cena), nada veria. A opacidade, pelo contrário, resiste — e resistindo, constrói-me como sujeito. Fugindo da imagem clara, da idéia distinta, o espelho opaco cria as condições para a destruição da imago — apoliniana, tão laboriosamente construída e tão zelosamente guardada por Narciso — e, com isso, para a passagem do eu especular na direção do eu autônomo, e eventualmente do eu social. O espelho opaco, distorcido, distorce: mas só ele, mas só isso, permite a visão — como o permitiu, no "Auto-retrato diante do espelho convexo", a Parmigianino, numa época em que, embora ainda no século XVI, já estava sendo demolido o mito renascentista do poder da medida.

Cena-sombra: "em nosso espelho de âmago duplo/nossos desejos irão construir teu corpo".[35]

(33) *Ka*, notas da tradução, p. 39.
(34) *Idem*, p. 72.
(35) Paul Eluard, *Intervention surréaliste*, p. 12.

Num texto solto, fluido, sobre Dante, T.S. Eliot[36] observava que à época do engendramento da *Divina Comédia* as pessoas ainda tinham visões e que essa prática — realizada através de hábito psicológico cujo truque não mais conhecemos — está hoje marginalizada, relegada pelo ente social aos sujeitos aberrantes, marginalizados ou ditos incultos. No lugar das visões temos agora apenas os sonhos, em relação ao que a visão é simultaneamente mais disciplinada e, num aparente paradoxo, mais transformadora — porque mais incomodante, mais perigosa. O sonho é cômodo. Fechada dentro do eu, e fechando este eu dentro de si mesma, a atividade onírica não constitui um problema para a sociedade e pode ser tolerada nos limites de seus desvios. Não é um problema nem mesmo para o indivíduo, a não ser quando resvala para a patologia exacerbada. Na verdade, nem mesmo aí, pois então o indivíduo tocado já não a ressente mais como problema, apenas como sua única realidade. Sob esta sua forma "anormal", talvez pudesse ser um problema para a sociedade, mas nesse momento entram em ação os rótulos da patologia, que tranqüiliza a comunidade ao desviar o comportamento bizarro para a segurança classificatória.

Subversiva será, assim, a transgressão do sonho na direção da visão a olhos abertos; subversão do sonho, do sujeito, do social. Num mundo de várias faces renascentistas, como este, a tradução do sonho em visão e sua exibição em público não pode deixar de abalar o falso eu de sujeitos que recalcaram essa prática mítica sensorial em favor do mito de um falso discurso ordenado, supostamente capaz, este sim, de um discurso fragmentado e fragmentante cuja única coerência é a da neurose.[37]

O recurso a Dante e a rememoração de seu momento, ainda envolto pela cultura medieval, leva de imediato ao Teatro Alquímico de Artaud,[38] cena de uma anarquia (material onírico organizado enquanto visão) em que os princípios do indivíduo entram em conflitos vertiginosos na tentativa de dar espessura ao projeto do eu/nós. Essa seria a Grande Obra do teatro, a operação teatral de fazer ouro ou a operação de fazer ouro teatral: produzir uma matéria — o novo sujeito, tendente para o nós — através do jogo de forças mal dominadas lançadas umas contra as outras num embate cujas conseqüências incontroláveis eventualmente desembocariam na decantação bruta, primitiva (por isso, fértil) de um sujeito inteiro.

Uma cena com essa máscara — tão virtual quanto a alquimia, como diz Artaud, na medida em que não é um material pronto,

(36) *Dante*, p. 15.
(37) T. Herbert, *El proceso ideológico*, p. 221.
(38) *Le théâtre et son double*, p. 73 e seg.

pré-parado, estático, mas sim uma matéria em ebulição na direção de um possível — produziria visões: dialética de "aberrações, fantasmas, miragens e alucinações pelas quais não podem deixar de passar os que a tentam (a Grande Obra) com meios puramente humanos".[39] Visões proponentes de sombras capazes, apenas elas, de combater a fragmentação e alienação do eu/nós, pois podem fundir "todas as aparências em uma expressão única"[40] ainda que por meios, digamos, não ortodoxos. Visões anárquicas que destroem significados anteriores e que são apreendidas mesmo sem se conhecer plenamente seus próprios significados.

Um traço possibilitador desta cena visionária é o do espaço lírico. Proposta dionisíaca, a construção lírica pode levar o indivíduo ao fundo das coisas, como insiste Nietzsche, ao invés de deixá-lo vogar cômoda e ordeiramente à superfície de si mesmo, como um bem comportado passeio num domingo de sol tolerado pela norma e como ocorre sempre com a cena realista, e quase sempre com a máscara épica. Não se trata, porém, do lírico piegas, do lírico arcade, mas de um lírico-lâmina, subversão do onírico, capaz de cortar o olho velado pelo cotidiano. É o lírico como na proposta de Cassirer,[41] onde esse caminho surge como forma poética privilegiada na medida em que esta, enraizada desde logo em motivos mítico-mágicos constituintes da matriz do sujeito, se mostra capaz de promover a recomposição do eu fragmentado. Talvez seja imperioso destacar de imediato que a mola e os efeitos dessa visão lírica são míticos, porém não místicos e/ou mistificadores. A cena lírica, apoiada no mito e na embriaguez, não mergulha no desatino. Apenas joga com as bases desse insensato e nesse jogo, praticado segundo alguma disciplina (pois é visão, não apenas sonho), tece uma espessura sobre a qual será possível ao teatror locomover-se e construir-se. Esse mítico e esses fantasmas, com suas eventuais conseqüências, não são nem salientados, como na cena religiosa, nem abandonados, como na cena didática, mas apenas usados como instrumentos — portanto, dominados. Nessa operação e com essa função, o mítico e outras matérias indizíveis revelam-se e expõem-se em sua essência, ao mesmo tempo em que revelam o sujeito para si próprio.

Desnecessário talvez destacar que a cena lírica não será obrigatoriamente o espaço da ópera; quase nunca é, a muito custo pode ser (salvo, eventualmente, com Laveli, Strehler, Ronconi): sua matéria é demasiado ordenada para isso. Por certo, a música tem uma matriz dionisíaca, e seria de início até mesmo difícil recusar a idéia (ou o lugar comum) que a apresenta como a expressão mais imediata da forma

(39) *Idem*, p. 73.
(40) *Ibidem*, p. 78.
(41) *Linguagem e mito*, p. 115.

dionisíaca, assim como a escultura helênica é a imagem apoliniana por excelência. Mas a música da ópera poderia facilmente passar por ser o signo quase-pleno da imagem apoliniana da música. Assim como para Schiller o coro grego é uma verdadeira muralha que a tragédia edifica a seu redor a fim de afastar-se do cotidiano e assegurar sua liberdade poética, a música da ópera colocada no mesmo espaço *orchéstra* do coro grego (este sim, um espaço-trincheira) isola o palco da pláteia. Com essa música é possível falar-se em palco e platéia: ela impõe essa distinção. Esta música não é sua, espectador, e muito menos sua, teatror, não é para você: ela é deste espaço fechado nesta caixa que permanece, para você, inteiramente estranho e inalcançável — que permanece, para você, um espetáculo. Por vezes essa música isola a cena da sala: ela é agente. Por vezes ela é aprisionada pela cena: apenas sofre uma ação. Freqüentemente se coloca em pé de igualdade com a cena, lutando contra ela num combate onde só há perdedores. Não importa: o efeito é o distanciamento (Brecht deve ter percebido esse truque), a forma por ela produzida ou induzida é apoliniana: a cena é Brilhante, um espaço Ensolarado que cega absolutamente — antivisão: é a cena-Sol de Dresden, como aparece de modo feliz no *Casanova* de Fellini. Será necessário verificar que motivos mistificadores ou que sentimentos de culpa tortuosos levaram a sociedade européia a denominar de "lírica" uma cena tão pouco visionária e que só agora começa a ter seu lirismo recuperado pelos novos encenadores saídos do teatro. Esse "lírico" deve ser lido "espetacular", e de sua geração não deve andar muito distante a mão da industrialização da produção poética, a partir daí transformada em lazer, i.e., em alienação pelo "poético".

Não é essa a cena lírica: ela é o espaço que antes foi dito das sombras, o espaço espesso, opaco, lento e lúdico, aberrante talvez, além de mítico, espaço de absorção, espaço-persona ou espaço experiência. Espaço cuja tradução-limite já foi dada, ainda que em pequenos flashes, em outros lugares: um end of the endless/journey to no end/conclusion of all that/is inconclusible/speech without words and/word of no speech,[42] um espaço perfectly right on one side or the other/total right on either side of the battle line/and the news is a long time moving/a long time in arriving/through the impenetrable/crystalline, indestructible/ignorance of locality.[43]

Cena visionária, de opaca clarividência, sendo lírica poderá apoiar-se na música, porém não necessariamente na forma musical e, sim, na matéria da música, na música como visão da vontade de fusão com o fundo das coisas, como *analogon* da embriaguez, como roteiro para a infração do princípio de individuação.

(42) T. S. Eliot, "Ash-wednesday", *in The Waste land and Other Poems*.
(43) Ezra Pound, "Canto LXXXII", *The Pisan Cantos*.

Intermezzo

O BRASIL PADECE DE UMA INCOMPETÊNCIA CÓSMICA

Seraphim Ponte Grande

Suspeita, portanto, que paira sobre tudo, inclusive sobre este texto. Touché. Vamos em frente.

Não é, por certo, um padecimento de que temos exclusividade. Peter Brook,[1] por exemplo, em mais de um momento, observou ser a incompetência o vício do teatro mundial; mais que isso, é o drama que se monta em seus palcos. Mas como o Brasil é um país de dimensões continentais, suspeita-se que em nosso caso não se trata de drama mas, sim, de monumental e pasmacenta epopéia.

Citar casos e nomes não seria justo: eu poderia correr o risco de esquecer alguém. Melhor, assim, deixar a constatação pairar adequadamente sobre o geral, sobre a mais ampla amostra possível. E amostra que invade tudo, cobre todos os setores e não apenas o teatro. Se antes a situação já não era boa, quando foi dito que fazer cinema era ter uma idéia na cabeça e uma câmara na mão o palco desabou de vez. Com a agravante de que o teatro não dispõe dos recursos de mediação e resgate, técnicos e fantasmantes, à disposição do cinema: em cena, a mediocridade, a incompetência se ostentam em toda a extensão de seu desastre, escorrem do palco e grudam na pele do espectador (aqui não cabe o teatror), deixando um cheiro que dura horas e horas após o espetáculo.

Aquela palavra de ordem glauberiana, distorcida, é verdade, encontrou uma terra fértil onde se desenvolver: não é sabido que o brasileiro é um gênio nato? Fazer teatro virou assim uma mera questão de escolher um texto, descolar uma verbinha em algum órgão público amigo e convidar o pessoal: o resto, na hora a gente resolve. Na hora baixa o santo, na

(1) *L'espace vide*.

hora se cria. Ou quase isso. Os mais conscientes ou avançados ou de vanguarda ou revolucionários (ponham-se ou tirem-se aspas ao redor de cada um desses nomes, à vontade) dão-se a impressão de levantar um discurso, e ideológico, em defesa de sua posição libertária: a técnica, o método, o treinamento, a preparação seriam camisas de força que o Sistema (que seria de nós se 64 não tivesse produzido essa palavra) estabelece para cercear a criação, para aburguesar o espírito, domar as vontades. Tudo isso seriam formas de censura disfarçada. Além do mais, o Brasil é um país pobre, não existem recursos, não há dinheiro para preparação adequada, o teatro possível será o teatro da miséria — e a única coisa que fazem, não é possível evitar o jogo de palavras, é a miséria do teatro. E mais ainda: aqui, tudo é urgente: tudo tem de ser feito já, especialmente o teatro da ação social, e portanto não há tempo para preparação alguma: o que deve interessar é o conteúdo, a preocupação com a forma é uma preocupação burguesa desses formalistas colonizados que povoam a ilha da universidade, até uma criancinha sabe disso. Portanto, é já, agora e como der. E quando se reacendem as grandes fogueiras da crise teatral, ninguém sabe por quê. Como agora, nestes tempos de "abertura", quando o deserto cênico talvez tenha alcançado sua mais alta temperatura de esterilidade.

A questão, porém, é séria. Tanto que o primeiro mandamento do credo poético, que todo teatro deveria saber de cor, é o enunciando por Ezra Pound: a técnica é a verdade do homem. Ou melhor: "Creio na técnica como prova da sinceridade de um homem."[2] Ou ainda, recitando Dante por Pound: Creio que a única coisa de valor seja aquela em que se emprega toda arte. A poética que se justifica, que atrai, é a resultante de um paciente trabalho de domínio de todas as formas de expressão com ela relacionadas. Se um poeta deve conhecer e dominar todos os sistemas de métrica conhecidos antes de chegar a propor seu genial verso livre (mas, Eliot: "Nenhum verso é livre para quem queira fazer um bom trabalho"), o ator necessita dominar todos os modos de sua expressão em cena, o corpo, o gesto, a voz, o olhar. Não há outra verdade do teatro além do domínio da técnica pessoal e de cena por parte do ator: isso constitui, para Grotowski,[3] o âmago do teatro, sua razão de ser. É isso que se torna necessário, um grande domínio da técnica da forma e da técnica do conteúdo para que, antes de mais nada e retomando Pound, os amadores deixem de procurar sobrepor-se aos mestres — e se apresentem pelo menos como artesãos competentes.

A respeito do amador e de sua suposta posição de vantagem sobre o profissional, é grande a confusão reinante. Há uma passagem de

(2) *A arte da poesia*, p. 17.
(3) *Towards a poor theatre*, p. 15.

Roland Barthes por Roland Barthes[4] que acrescenta alguns nós nesse novelo enredado. Partindo de uma pista etimológica (amator: o que ama, o amigo, o amante — e, acrescenta Barthes: o que continua amando), o autor dos *Fragmentos amorosos* apresenta o amador como aquele que pratica alguma coisa, arte ou não, sem o espírito de maestria ou de competição, e que está envolvido apenas com seu gozo; que não é um herói, nem da criação, nem do desempenho, e que se acomoda graciosamente, a troco de nada, na matéria de sua ação; e que por tudo isso será, talvez, o artista contraburguês. Sem dúvida é fundamental apresentar-se despido desse espírito de competição e evitar as armadilhas (quase me escapa um: os mata-burros) do estrelismo resultante da crença de ser o herói da produção. Mas esse "graciosamente" e o tom geral da colocação de Barthes podem acabar resultando na defesa de um empirismo, de um primitivismo poético que está longe de apresentar resultados minimamente satisfatórios. Não se pode entender, de fato, que o poeta, esse produtor de qualquer poética, se satisfaça no tecnicismo de uma execução brilhante, no cultivo e na exploração dos efeitos catalogados, e muito menos que ele transforme sua produção numa caixa registradora (embora Fourier a esta altura perguntaria, candidamente: e por que não?). Ele não deve julgar-se o grande mestre em sua arte — mas tem de dominá-la, tem de conhecer alguns segredos de sua produção, tem de conhecer o caminho principal, os desvios e as rotas paralelas; as coisas que faz não são por nada, ele não é um diletante: os fatos da poética não são um mero passatempo. Com isso não se está dizendo que a poética deve levar-se tragicamente a sério: nada mais ridículo do que aquilo que se toma por definitiva e constantemente sério. Mas poética não é cortar as unhas, aparar a grama, colar figurinhas num álbum, jogar bola de gude. Pode ser isso também mas é muito mais que isso.

Uma produção poética implica numa estratégia e em táticas e, como destaca Judith Malina (que junto com Julien Beck são afoitamente considerados como praticantes de anárquicos happenings), não é possível elaborar uma estratégia da criação com base em algo tão instável quanto a graciosidade, o descompromisso, a desordem da inspiração. Há algumas décadas, foi o happening; agora, começa a surgir um pouco por toda parte aquilo que se pretende chamar de Performance: ações sintomaticamente promovidas, muito freqüentemente, por artistas plásticos (talvez numa proporção maior do que ocorreu com o happening: as artes plásticas podem ter perdido seu objeto e seu modo de operar, mas por certo não os encontrarão numa falsa arte total) que não fazem nada além de demonstrar um apego pelas soluções fáceis absolutamente incapazes de promover seja lá o que for:

(4) Ed. Cultrix, p. 59.

nem violência, espanto, incômodo, nem revelação, integração, compromisso ou experiência. Mas muitas delas se apresentam, mesmo, como sendo da crueldade, declaradamente artaudianas, embora Grotowski já tenha notado que a única crueldade que demonstram é para com o próprio Artaud. Estas, sim, são exemplos do *rubato* de que fala Barthes, esse roubo do objeto em proveito do atributo; elas são, de fato gratuitas, embora de todo desgraciosas. São, no máximo ocorrências do virtuosismo.

O teatro não pode ser nada disso. Sua poética não nasce da anarquia absoluta mas, pelo contrário, da disciplina. Não apenas da disciplina, por certo: para Grotowski, a espontaneidade é tão importante quanto a disciplina, mas esse espontâneo só tem título de cidadania no teatro quando suportado pela disciplina, preparado por ela. Para expressar minha espontaneidade eu preciso primeiro, como exige Grotowski, ter sido capaz de exercitar, por exemplo, minha respiração num processo trifásico no qual a inspiração é feita durante quatro segundos, a sustentação do fôlego ocupa doze segundos e a expiração se prolonga por oito segundos. A cena espontânea, viva, só pode resultar de um preparo como esse; não apenas entropia, e não somente a ordem, mas o jogo adequado entre elas (não sendo, porém, imprescindível chegar ao ponto de exigir a ordem de um texto preliminar, "de autor", como prefere Peter Brook a fim de evitar aquilo que ele chama de invertebração da improvisação). Mesmo a crueldade (a de Artaud, e não isso que ainda hoje enfadonhamente se apresenta como teatro da violência, da agressão) é uma ocorrência do rigor. Artaud é bem claro:[5] trata-se de transformar o teatro numa função, no sentido mais preciso da palavra; a cena será algo de tão bem localizado, preparado e mantido como as veias e artérias por onde corre o sangue. Se nela há algo de caótico, como as imagens do sonho, esse caos será apenas aparente pois foi, antes, adequadamente composto, estruturado. Não sobra lugar algum, em cena, para o frouxo, o deslocado, a inspiração repentina, o gratuito, o excessivo. O teatro só tem sentido como forma de vida; como esta, tem de ser espontâneo. Mas, também como esta, não é ocasional. Acaso & Escolha, caos e ordenação: fórmula de validade já demonstrada. Como a vida, também a cena não pode ser entregue às mãos da imprudência, da negligência ou da imperícia.

Talvez não se deva mesmo, afinal, fazer distinções entre o amador e o profissional. Ou, ao se estabelecer uma comparação entre ambos, e consideradas as coisas como estão hoje, possivelmente se deveria mesmo tomar o partido do amador, como quer Barthes. Mas, o problema não é esse. Como ocorre com freqüência, a resposta está errada porque na verdade é o problema que está mal montado: a

(5) *Le théâtre et son double*, p. 139.

comparação a ser feita é entre o amador e o perito, destaca Pound. E neste jogo, a cancha seguramente não é do amador. Por certo não é também do técnico, oculto por trás do molde e do aparato do método, e da vacuidade freqüente de uma e outra coisa. Mas é, sim, desse mestre, desse artesão para quem a matéria a ser trabalhada não é uma entidade estranha. O misterioso, o imprevisível, pode aparecer no resultado da produção; pode constar do projeto — mas não pode colocar-se de través diante da técnica. Não se trata de exigir que essa produção, que toda produção seja perfeita, definitiva, insuperável; de ninguém será exigida a obra-prima. É possível entender que muita coisa seja feita como exercício, experiência, preparação para uma produção mais marcante. Mas não bastam as promessas; existe um limiar de competência a superar. Para si mesmo.

FIM DO INTERMEZZO

ALÉM DO JOCUS

Outra vez: ninguém mais sabe o que deve acontecer em cena. Isso talvez seja um pouco exagerado: alguns sabem, outros também sabem mas se recusam a assumir esse conhecimento, outros ainda desconfiam mas receiam sua própria suspeita. Sérgio Brito,[1] por exemplo, sabe: aquilo que caracteriza a linguagem teatral, diz ele, é a poesia e o mágico — mas isto teria perdido o sentido para as pessoas, afirma, "adaptadas a uma simplificação da realidade". Mesmo que essa perda tenha ocorrido, o que é discutível, é isso que deveria acontecer em cena, que deveria continuar acontecendo: a metáfora primordial, aquilo que liga, religa a realidade do homem ao cosmo: o mito, o rito, a apresentação das formas arquetípicas. É isso que se deveria ter no teatro: a cena onde o invisível se torna visível ou, na terminologia de Brook[2] (para muitos incômoda ou até risível, diante do sentido degenerado hoje atribuído à palavra), a cena do sagrado.

A unanimidade parece granítica: o teatro perdeu seu poder de mito, a cena não é mais uma epifania, o mistério da máscara tornou-se inatingível; o sentido do rito foi perdido e a poesia desertou a cena porque nós a desertamos: a cena poética, hoje, afugenta — dizem.

A dessacralização do homem e da cena é um fato cuja enunciação, senão demonstração, não necessita de muitas palavras. Não é de agora a constatação do surgimento de um fosso entre a existência cotidiana e a experiência do essencial, fosso responsável pelo apare-

(1) *Estado de S. Paulo*, 5.10.80, p. 42.
(2) *L'espace vide*, p. 65.

cimento do pensamento trágico. E trata-se bem de um fosso: o aparecimento das idéias de natureza, de homem e de história, não se deu de modo a que essas noções se colocassem ao lado da concepção de uma dimensão na qual o indivíduo participa de tudo isso e de algo mais amplo, simultaneamente mais básico (se pode haver essa figura) e mais geral. Não; a idéia desta dimensão foi sufocada, marginalizada, por aquelas outras. Com a ascendência do profano e, de modo particular, disso que quase se poderia chamar de categoria do prático-cotidiano, o indivíduo fixou-se no saber (privilegiador da ciência empírica, da manipulação técnica, da informação, da análise histórica), e na razão, condutora do doutrinarismo, da ortodoxia. E pôs de lado um terceiro modo do conhecimento: a intuição, o insight (esse olhar-se no fundo de si mesmo, numa operação capaz de provocar o aparecimento de idéias divorciadas do nível do entendimento supostamente claro, exato, terminado), aquilo que Peirce chamaria de abdução. Por certo, este modo do conhecimento não se extinguiu: foi e é praticado sobretudo por artistas, mas também filósofos e cientistas. Mas, graças àquilo que soa como um programa propositalmente projetado para esse fim (afinal, o saber e a razão são plena e comodamente domináveis), a prática deste tipo de conhecimento foi distanciada da vida comum, num processo que acompanha o da dessacralização da existência.

No símbolo, esse procedimento provocou um processo de degradação: sua dimensão cósmica foi no mínimo ofuscada, e com ela se foi o equilíbrio entre o mito e o rito — para não dizer que estes simplesmente desapareceram. Às vezes, manteve-se o mito mas perdeu-se o rito; em relação a outras coisas e sob outros aspectos, ficou o rito esvaziado porém de todo mito. Difícil dizer em que se distinguem essas entidades agora degeneradas. Escolhendo-se a eficácia como critério de distinção, a eficácia simbólica (essa capacidade de fazer o indivíduo tornar-se ele mesmo), ambos se equivalerão, isto é, não valerão coisa alguma — e portanto serão uma mesma coisa. Tenta-se estabelecer uma distinção: o mito sem o rito não passa de um *jocus* e o rito sem mito é mero *ludus*.[3] A diferença entre uma coisa e outra não resulta, de início, muito clara. Mesmo quando se recorre às fontes latinas, a distinção parece relevar, sobretudo, da *nuance*: se *jocus* é graça, é ainda zombaria, coisa sem nenhuma importância, uma piada; e se *ludus* é brincadeira e recreação, também é zombaria e escárnio embora (ou justamente por isso) para Cícero indique, significativamente, também os espetáculos públicos. De Paula Carvalho observa que o lúdico é o profano puro oposto à vida prática e que o jogo fica aquém do profano — permitindo concluir que talvez inexistam no jogo elementos de oposição em relação ao cotidiano, e que talvez o jogo seja,

(3) J. C. de Paula Carvalho, *Aporia e gnósis: a hermenêutica do símbolo*, p. 53.

além de parte integrante desse cotidiano, um material de reforço do cotidiano. De qualquer forma, esta tentativa de descrição permite observar que nossas cenas não são habitadas por esse profano puro que é o lúdico, restando-lhes portanto apenas o lugar do jocus, quer se trate do mito sem rito ou do rito sem mito. Ainda mais quando se pensa que o jogo se caracteriza pelo fato de, nele, "concordarmos em não nos comprometer."[4] Esse comprometimento deve ser bem entendido: não se trata do engajamento do saber e, muito menos, do racional, isto é, esse engajamento doutrinário e ortodoxo através do qual algumas cenas nos interpelam e com o qual aquiescemos numa tentativa, sempre condenada ao fracasso, de aliviarmos nossas consciências. Trata-se do comprometimento de *minha pessoa*, de tudo aquilo que a constitui e particularmente de sua parte mais visceral, e comprometimento efetivado ali, *em cena*, materialmente, presencialmente. Naquele lúdico, puro profano, ainda há algum comprometimento — mas na esmagadora maioria (e é esmagadora mesmo) de nossas cenas, resta apenas o mero jogo.

Daquele mito/rito que esteve na base do teatro participava o jogo e o lúdico; ambos estes componentes se relacionavam e se relacionam com a dimensão dita sagrada, e não podem ser dela afastados. O que marca esse evento sacro não é a seriedade, a reclusão em si mesmo e, no limite, o tédio — como ainda ocorre com alguns eventos que se querem sagrados e com algumas cenas que se dizem essenciais. O traço do profano e do cotidiano, do irrisório, são constituintes inseparáveis desse sagrado. Mas são exatamente isso: inseparáveis. A dessacralização, no entanto, intervém para operar essa separação entre o sagrado, o lúdico e o jogo: o primeiro é recalcado e como conseqüência o lúdico também o é (coisa não percebida: o lúdico, como profano puro, também é um oposto da vida prática e se coloca como simétrico contrário do sagrado, e de tal foma que sendo recalcado este, também o lúdico, o profano radical, o será), vindo à tona apenas o divertimento, o passatempo, a pilhéria, a derrisão — o espetáculo público. É a cena dos cegos, onde se joga de não jogar um jogo e diante do qual o que se tem a fazer é jogar esse jogo, o jogo de não ver o jogo jogado.[5]

Perdemos essa dimensão, e esquecemos o sentido desses gestos que, pelo rito, carreiam a eficácia da mensagem? Desconhecemos o conteúdo dessa mensagem fundante da realidade contida no mito? Não propriamente. Falar em perda do rito e do mito, em destruição do teatro sagrado e do teatro poético, é exagerar o quadro e contribuir para que a previsão (ou desejo inconfesso) da morte dessa cena da metáfora primordial se realize. Essas figuras estão aí para os que

(4) De Paula Carvalho, *op. cit.*, p. 55.
(5) R. D. Laing, *Laços*, p. 7.

estiverem dispostos a vê-las. Mesmo de cena elas não desapareceram: o trabalho do Bread & Puppet baseia-se nelas e Peter Brook ainda não parece ter desistido da idéia de que uma das saídas para o teatro está, pelo menos, na coexistência do teatro sagrado com aquilo que ele chama de teatro bruto, de fontes populares; a cena de *Macunaíma* também não se recusava a ensaiar alguns passos nessa dimensão supostamente perdida.

Reconhecer essa perda representa, no fundo, uma posição extremamente cômoda. Duplamente cômoda: primeiro, porque se deixa de realizar aquele trabalho de pesquisa dos símbolos adequados para uma determinada cena, substituídos pela precária escolha de signos construídos e marteladas, em dique seco, com o material da razão e do saber (como se o teatro pudesse existir sem sua fundação). Segundo, porque se entra na rendosa onda que, em nome de um mal-entendido iluminismo de academia, sustentado às custas de UTIs, repudia, sob o rótulo de "misticismo reacionário", tudo aquilo que não possa ser (falsamente) explicado pela doutrina do prático realmente inerte.

Esse teatro poético, esse teatro do invisível tornado visível pode existir hoje? Como, com que material, de que modo? Antes de mais nada, uma advertência: "não se trata de assassinar o público com preocupações cósmicas transcendentes".[6] Tampouco se trata de anunciar, a neon: Hoje, Teatro Cósmico Transcendente. Como agudamente distingue Artaud, o fato de em cena haver "chaves profundas do pensamento e da ação" não diz respeito ao espectador, que em geral não se interessa por essas coisas; essas chaves apenas têm de estar ali, em cena, e isso é assunto que diz respeito ao teatro.

As pistas espalhadas por Artaud para esse teatro essencial esboçam o quadro geral: as surpresas, os *coups de théâtre*, a beleza mágica das roupas, o brilho da luz, a beleza encantatória das vozes, as notas incomuns da música, objetos novos, estranhos e surpreendentes, bonecos, talvez nem tanto (ou quase nada) os gemidos, gritos e lamúrias, a movimentação exacerbada dos corpos — que são, estes últimos, os aspectos mais visíveis (supostamente) e mais fáceis da proposta de Artaud, causadores de toda a contrafação do teatro da peste.

Sustentando esses elementos, dando-lhes consistência, estará aquele material simbólico a ser levantado no lugar da cena e que não pode ser determinado de antemão dada a natureza ad hoc do teatro. Antes de iniciado o trabalho, não se pode saber muita coisa sobre esse material; deve ser posto de lado, como doença infantil do teatro poético, o recurso a supostos arquétipos que se poderia encontrar em qualquer bom catálogo de psicologia, social ou não. Como foi ressaltado pelo próprio Jung,[7] o arquétipo nada mais é que uma forma vazia, um núcleo invisível, uma "facultas praeformandi", uma possibilidade de representação. Quando se fala em arquétipo, não cabe falar em coisas como "análise de conteúdo" ou, simplesmente, em "conteúdo", em relação ao qual eles não se determinam; os arquétipos são, ainda na imagem de Jung, o sistema axial do cristal que pré-forma a matéria cristalina sem chegar a ter, eles mesmos, uma matéria própria e uma existência material. A determinação desse núcleo é, portanto, algo que se verifica apenas "em princípio" e que deve ser renovada e efetivada a cada momento — o que não impede o recurso aos sistemas axiais já levantados e identificados.

Em todo caso, pelo menos uma determinação negativa desse material, desses temas, pode ser feita desde logo: ele não será constituído pelo episódico, pelo transitório. O teatro que se deixar prender pela obsessão de refletir as mudanças ocorridas na sociedade[8] (ainda misticamente entendidas como a matéria-prima da dramaturgia; para dizer o menos, essa matéria seria tanto do teatro quanto do cinema ou da literatura) estará apenas embarcando no ônibus indicial do turismo teatral, incapaz de "refletir" qualquer coisa, quer a "realidade", quer ele próprio. Não passa de um jogo.

Esta cena — que não tenta o papel heróico de recuperação de um teatro vital, mas que apenas *faz* esse teatro — não pode ainda deixar-se iludir pela atração (freqüentemente de origem paternalista) da facilidade. Seu símbolos não serão duros e claros, como quis Peter Brook, mas, pelo contrário, serão fluidos, elásticos, desfocados, vagos. Esta descrição pode colocar, em relação aos símbolos e à cena, a questão do esoterismo. De fato, em muitas cenas onde se pretende *representar* os arquétipos, desconhecendo-se que estes, assim como as imagens poéticas, não são representação mas apresentação do ser — colocando de outro modo: em cenas programáticas, opostas às cenas presenciais, existenciais — paira sobre o espectador a ameaça do esoterismo: os símbolos ameaçam, a obscuridade *desejada* (e portanto vazia) se instala. Mas neste caso trata-se de um falso esoterismo, de um esoterismo de exibição, fabricado em todos seus componentes e cujo nome mais adequado seria "mistificação". Independentemente disso, a cena simbólica, a cena vivencialmente simbólica pode de fato ser esotérica: suas propostas são de um grupo para ele próprio, quem for de fora poderá não penetrar na cena. E mesmo para os que estão dentro poderá haver (ou seguramente haverá) um resíduo significativo indestriçado. A preocupação com o esoterismo não tem de figurar no projeto de quem prepara a cena. Esse esoterismo não deve ser procurado, seria um erro

(6) *Le théâtre et son double*, p. 141.

(7) *Les racines de la conscience*, p. 94.

(8) Ver Sérgio Brito, *Estado de S. Paulo*, 5.10.80.

primário fazê-lo; mas não deve ser temido nem evitado quando ele, por si só, se verificar. A cena que se situa para lá do jogo não se propõe a questão do saber, nem a da razão; há outros modos para ela chegar à compreensão ou, pelo menos, à apreensão. E desses não está ausente a operação de crer, própria do esoterismo; nessa cena será preciso, pelo menos ocasionalmente, crer para compreender, tanto quanto hoje parece imperioso compreender para crer.

A CENA DO ESPAÇO

Voltar e revoltar ao alerta de Brecht: o público de teatro, nem o teatro, sabem o que deve acontecer em cena. Indo um pouco mais adiante: não se sabe nem o que é a cena, o que é seu espaço, como se pode experimentá-lo, como se pode vivê-lo, como se pode, ali, praticar seus símbolos. Bem antes de se saber qual a máscara que se vai endossar, como ela é e o que representa, surge a necessidade de conhecer pelo menos as linhas gerais da significação do espaço, elemento duplamente básico do teatro: primeiro, porque é daqueles que tornam a poética teatral algo específico e diverso da cinematográfica ou da pictórica ou da literária. Segundo, porque, optando-se por esse teatro do símbolo, o espaço surge exatamente como forma a priori do simbólico, tanto pelo fato de ser este símbolo um resultado de um gesto (somado à representação feita desse gestual), i.e., de um desenvolvimento espacial, como porque a imaginação simbólica é moldada pelo desenvolvimento desses sentidos básicos que são a visão e a audição, modos de recepção e elaboração à distância.[1]

Seria possível argumentar que, nesse sentido, o teatro não é apenas espaço, do mesmo modo como o símbolo não existe apenas em virtude de sua dimensão espacial. Um outro componente intervém para a constituição de uma e outra coisa, e esse é o tempo. De longa data não é mais possível separar uma dimensão da outra, resultando ociosas e especiosas as tentativas, como as do próprio Gilbert Durand, no sentido de saber qual das duas surge como a condição, o dado imediato do ser: se o tempo ou o espaço. Durand opta pelo espaço, mas a questão, apresentada nestes termos, é irrespondível — salvo quando

(1) Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 472.

colocados objetivos operacionais. Fora daí, a única coisa que se pode admitir é que a função simbólica, como a teatral, desenvolve-se no tempo e no espaço, como nossa própria existência. Como na colocação de Groddeck,[2] há duas operações que definem o sujeito: ser e transformar-se. Será possível dizer que a cada uma delas corresponde especificamente uma daquelas dimensões: o ser ao espaço e o transformar-se ao tempo. Mas uma se completa e encontra sua condição na outra. Ou assim deveria ser.

Essa visão integrante da questão espaço-tempo não impede que se investiguem as propriedades de cada uma dessas dimensões, como se fossem entidades isoladas, nem que se pense uma, até, como a oposta, a inimiga da outra. Acreditamos ter uma apreensão de nós mesmos através desse "transformar-se"; queremos ser esse "transformar-se". No entanto, ressalta Bachelard,[3] acabamos apenas por ter a idéia de uma seqüência de fixações nos "espaços de estabilidade" do sujeito, acabamos apenas por assistir o desfilar rápido, pela tela, de um filme composto apenas por repetições de um mesmo fotograma: o do ser, em oposição ao transformar-se. O que queremos mesmo é suspender a passagem do tempo, e é aí que entra o espaço: ele é uma reserva contra o tempo, em seus "mil alvéolos contém tempo comprimido" para ser usado contra o próprio tempo. É o espaço contra o tempo, e é nessa função de reserva de tempo que reside um dos aspectos básicos da dimensão simbólica do espaço. Na fórmula de M. Bonaparte, o espaço é nosso amigo enquanto o tempo consome.[4] Isso levou Bachelard a propor que o espaço poético (que encontra na cena uma de suas formas privilegiadas[5]) destemporaliza o tempo e propõe um coexistencialismo onde tudo é homogêneo, isto é, onde o horizonte tem tanta existência quanto o centro.

Podemos iniciar a discussão das propriedades básicas do espaço simbólico, tal como este surge para o teatro, exatamente pela questão da homogeneidade desse espaço. O espaço teatral, isto é, o símbolo do espaço por excelência, é homogêneo ou não? Nele todos os pontos têm o mesmo grau de existência, a mesma força — esse espaço é neutro? Um espaço coexistencial, atemporal?

Tratando-se do espaço euclidiano é possível falar-se em homogeneidade ou neutralidade: em princípio, todos os pontos desse espaço podem equivaler-se, o que significa inexistirem, nesse espaço, áreas

(2) *Exploring the unconscious*, p. 84.
(3) *La poétique de l'espace*, p. 27.
(4) *Chronos Eros Tanatos*, p. 15-34.
(5) É curioso que o autor de *La poétique de l'espace* não dedique um único capítulo ao espaço cênico.

fortes e áreas fracas. Todos os pontos e áreas são, de começo, iguais e neutros, podendo ser indiferentemente investidos com qualquer função ou com a mesma função; com qualquer máscara ou com a mesma máscara. Em relação ao espaço do cotidiano, a mesma situação pode ser verificada. Na cidade, por exemplo, embora ainda sobrevivam espaços diferenciados, a maior parte do espaço é nitidamente neutra no sentido de uma certa zona ou área equivaler-se a qualquer outra, sem assumir uma significação específica por si só. Não é outra a tendência da prática urbanística em geral e da arquitetural em particular: conformar espaços indistintos, sobreponíveis, quer ao nível do espaço privado (a casa, o apartamento), quer ao nível do espaço público. Nas cidades que mantêm sua história, porém, não é assim. Um certo bairro tem uma significação que é sua apenas e em tudo distinta da que possa ser ostentada por um outro: esta praça não equivale àquela e esta avenida nada tem em comum com uma outra. O espaço é heterogêneo, assinalado por pontos fortes e fracos. E o mesmo quadro se poderia traçar da casa na cidade com história: este edifício significa isto, aquele assume uma outra significação, esta é a casa em que nasci, este é um aposento com tal qualidade, incapaz de se substituir por outro aposento da mesma casa ou de outra casa qualquer. A significação habitava esses espaços. Eram espaços produzidos e vividos pelos que os usavam, e nisso está também o motivo de serem produtores de significação, e significação diferenciada. Nas cidades sem história de hoje, que se refazem sem que tenham chegado a se fazer, os espaços são apenas percebidos; consumidos e não usados, não produzem significação, formando apenas uma massa indiferente e por toda parte equivalente.

O espaço da cena, o espaço teatral não é, porém, um espaço perceptivo: é um espaço de apresentação, que surge com a função simbólica — e para o símbolo, ligado ao rito e ao mito e, de modo particular, àquilo que de ritual e mítico existe no teatro, o espaço não é homogêneo, neutro. Pelo contrário: esse é um espaço que apenas existe em virtude da heterogeneidade, da constatação de que existem lugares privilegiados e outros que não o são ou não o são tanto. G. Durand, identificando a heterogeneidade apenas com os elementos topográficos e perspéticos,[6] está pronto para considerar o espaço do imaginário, produzido pela função simbólica, como sendo o espaço de uma homogeneidade ilimitada, sem profundidade e sem leis, sem terceira dimensão. Mas não é possível utilizar o esquema euclidiano para conceber um espaço que é a negação absoluta do espaço euclidiano: os pontos de referência são outros, outro terá de ser o entendimento. Não é possível utilizar aquilo que é mera representação do espaço para falar de um

(6) *Op. cit.*, p. 473 e seg.

espaço de representação; a confusão entre essa representação do espaço e o espaço "real" já causou problemas demais em determinados setores da atividade humana (como a arquitetura) para ser aceita também no teatro.

Como se fica sabendo então que o espaço representativo não é homogêneo? Para encontrar esse ponto de referência, e tentar construir um esquema geral de orientação, pode ser útil partir de uma constatação solta como esta, de Peter Brook,[7] segundo a qual em todas as épocas as experiências teatrais essenciais sempre se deram fora dos lugares previstos para o teatro. "Sempre" quer dizer tanto em Grécia antiga (apesar dos anfiteatros) como na Idade Média, na Renascença ou hoje. Deixando de lado os casos passados, fiquemos com o presente — e aquela constatação revela toda sua pertinência. É possível lembrar a encenação de *Orlando furioso*, há mais de dez anos, por Luca Ronconi: uma festa de vários dias, fora do teatro. Ou na linha seguida pelo Bread & Puppet, escolhendo praças, ruas, fábricas, parques. E ainda o húngaro (mas proibido de encenar nos teatros formais de seu país, o que foi a sorte do grupo) Squat Theatre, de "squatters", ocupantes extra-legais de casas e apartamentos vazios. Este grupo atua apenas em edifícios não-teatrais, como uma ex-loja de New York, uma garagem em Roma ou um grande edifício para exposição de móveis em Hamburgo (em todos esses lugares atuando com sua recente montagem *Andy Warhol's Last Love*).

E também o grupo de Klaus Michael Gruber, que atua de preferência em Berlim Ocidental, ocupando apenas lugares fortemente conotados pela história da cidade. Uma de suas últimas montagens, *Rudi*, exercitada paralelamente ao Festival de Teatro de Hamburgo de 1979, ocupa o local de um ex-hotel do início do século, decadente, quase em pedaços, situado ao lado do Muro e com vista sobre ele. Os participantes da experiência são levados de andar em andar, de aposento escuro a quarto empoeirado para respirar uma cena entre a memória e o pesadelo.

Todo o setor de teatro da Bienal de Veneza do outono de 1975 esteve baseado nas propostas do teatro fora do teatro. É possível que tenha havido uma ou outra encenação tradicional, em salas formais de teatro: não me lembro, não vi nenhuma, e nem cabia ir a um lugar desses, se é que existiram manifestações neles, quando o teatro vivo nos chamava de toda parte e para toda parte. Alguém poderia dizer que, independentemente do teatro feito, a experiência foi fascinante porque Veneza e seus lugares foram os cenários e, mais que isso, o próprio teatro. Mas esse não é um argumento contra, a questão é exatamente essa: o teatro precisa desses lugares especiais, é neles que ele pode

(7) *L'espace vide*, p. 93 e seg.

E C A U S P BIBLIOTECA 28060

existir não apenas em sua melhor forma mas, talvez, em sua única forma admissível.

Veneza mostrou isso à perfeição. Havia o Living Theatre, com sua proposta sobre a estrutura da sociedade capitalista desenvolvida em três partes. A primeira era uma representação-encenação pelas ruas de Veneza, durante um dia comum da semana, e as duas partes restantes davam-se em dois outros dias diferentes, numa igreja *sconsacrata*. A primeira parte era praticamente um recurso ao teatro medieval: partindo da Praça de São Marcos, o grupo deslocava-se (com os "espectadores" iniciais e outros que se juntavam durante a "procissão") pelas ruas da cidade na direção dos lugares fortes de Veneza, as *mansions* do teatro medieval: a cadeia, a bolsa de valores, o hospital, o banco, a polícia. Na frente de cada um desses lugares, uma pequena representação autônoma, própria ao lugar, ligada ao conjunto pela representação em deslocamento. As pessoas acorriam às portas, janelas, subiam sobre mesas para ver melhor, riam, vaiavam, aplaudiam: participavam. A cena tríptica completava-se nos outros dois dias, no interior da igreja abandonada. Esse espetáculo foi levado em outros lugares, antes e depois de Veneza. Mas o sentido dessa cena em Veneza era um, distinto até as raias da contrariedade (senão da contradição), do sentido que a mesma "peça" (não a mesma cena) teve nos outros lugares: é o teatro ad hoc em sua forma mais expressiva.

O mesmo aconteceu com a encenação de *L'âge d'or*, do Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, que acompanhei também na encenação original na Cartoucherie de Vincennes, no interior remodelado de uma antiga fábrica de munições. Em Veneza, a montagem se deu no *campo* diante de uma igreja, ao ar livre, tendo a cena, por fundo, uma ponte sobre um canal e as casas da outra margem. O lugar foi usado em toda sua expressividade, com atores vindo para a cena de gôndola ou usando o desnível do *campo* em relação à margem do canal, subindo e descendo pela ponte ou procurando refúgio nas casas. Muita coisa, e muita coisa significativa, da montagem inicial ficou de lado; em compensação, outros achados foram feitos: o enredo se manteve, mas a significação final, de mais contemplativa e estetizante que era em Paris, tornou-se mais quente e viva em Veneza.

Esse teatro fora do teatro ocupou toda Veneza. Do outro lado, na Giudecca, o grupo americano The House ocupou uma antiga, desativada e enorme construção dos canteiros navais da cidade para encenar *Education of the girlchild*, montagem vivida e preparada durante dois anos. O grupo polonês Teatr'77 apossou-se do saguão, salas e pátios da Faculdade de Arquitetura com sua *Retrospectiva*. La Mama Repertory Company usou outra igreja *sconsacrata* para oferecer uma experiência única, *Fragmentos de uma trilogia*, trechos de peças de Sófocles, Eurípedes e Sêneca (*Electra*, *As troianas* e *Medéia*), em grego antigo, sob a direção de Andrei Serban. Não é tanto a palavra que se mostra

supérflua, com essa montagem, mas sim a inteligibilidade tal como esta se manifesta na terceiridade de Peirce: a compreensão pela razão, pela lucidez, pela clareza se mostra oca, inexpressiva, rigorosamente incompreensível. Melhor: trata-se, aqui, da incompreensibilidade da palavra estranha mas significativa pelo gesto, pela voz — pelo lugar excepcional.

Experiência análoga à proporcionada por La Mama foi a oferecida pelo Teatr Laboratorium, de Jersy Grotowski. *Apocalypsis cum figuris* foi dada numa ilhota deserta do outro lado da Veneza, clara, aberta, turística. Um pequeno número de pessoas era levado à noite, numa lancha especial e passando ao largo da ilha-cemitério, para essa outra ilha cercada pela escuridão. Desembarcando, era necessário cumprir um rápido trajeto no meio do mato até atingir uma casa onde a cena se daria sob a luz de velas. A "peça" era inteiramente falada em polonês e, naquela noite, não havia na "platéia" (sentada no chão ao redor dos atores) uma única pessoa que conhecesse o polonês — conhecimento de todo irrelevante, afinal: a experiência por que passamos engloba e transcende o suporte aleatório da linguagem, das idéias claras.

(Aqui, é inevitável pensar na dimensão que *Macunaíma*, do Grupo Pau Brasil, teria alcançado se não tivesse sido enfiado na camisa de força de um teatro convencional. Tudo em *Macunaíma* pedia um lugar diferenciado, uma cena outra, específica: o ponto de partida, a estrutura da peça, as relações expressas com o mito e o rito, até mesmo as soluções formais apresentadas para a montagem. Tudo se encaminhava para uma experiência de teatro vivo — mas o convencionalismo venceu, ao final.)

O teatro fora do teatro não é de agora, porém é mais recente a preocupação de procurar esse lugar fora do teatro. Artaud era quem queria que o teatro, que seu teatro fosse um lugar consagrado. A palavra é exatamente essa quando se fala do espaço do teatro: sagrado, consagrado. Não há porque recear a palavra, nem razão para denunciar um suposto recuo para o irracional, para os fantasmas. Ao invés disso, trata-se apenas de procurar as bases teóricas, as justificativas daquilo que um certo teatro vem propondo intuitivamente. Essa procura de um lugar privilegiado, do lugar heterogêneo — do lugar que não encontra uma equivalência fácil, imediata, completa — aflorou à consciência desse teatro. Por quê? A partir de onde? Propostas como essa não são gratuitas, abstratas, desligadas, "formalistas", como pretendem os críticos que apreciam apresentar-se como caixas de eco sociológico (e cuja visão do social não tem fôlego para chegar ao proscênio). Elas surgem com base em algo de muito específico, em respostas a uma certa necessidade, motivada por alguma estrutura. Para mim — e creio que nesta época não estou isolado — trata-se apenas

de compreender essa cena para poder crer nela, ainda que num segundo momento (de fato simultâneo ao primeiro) eu precise crer para compreender. Trata-se enfim do jogo entre a terceiridade e a primeiridade de que falei no começo.

E esse jogo, com base na pista de Artaud, pode ser buscado nas abordagens do espaço sagrado. Este espaço é aquele que se apresenta como não homogêneo.[8] O espaço profano é amorfo — como é amorfo o espaço de nossos teatros formais. Numa época (mais uma) de crise do teatro, inaugura-se em São Paulo uma nova casa, o Teatro Sérgio Cardoso, e este evento é miticamente, misticamente, sacramente, tomado como símbolo de uma vida nova para o teatro paulista. A suspeita, porém, é que ele só possa mesmo agravar essa crise, dada sua amorfia. Acredita-se que um teatro como esse seja neutro, podendo abrigar qualquer montagem. De fato ele é neutro, e por isso não pode servir para montagem alguma. Radical, esta constatação? Talvez. Virá o momento de atenuar esse radicalismo, mas por ora ele se justifica: esse espaço não serve para nada, não é um espaço de representação e muito menos um espaço representativo. A confusão deve ser atribuída à arquitetura e deve ser procurada, em suas origens, naquele momento em que a arquitetura se apresentou como paradigma de toda a cultura — portanto, também do teatro. Esse momento foi a Renascença, e talvez se possa apontar até o "culpado" pela intromissão da arquitetura nas coisas do teatro. Eu diria que, pelo menos simbolicamente, o nome a ser apontado é o desse arquiteto sob todos os títulos magistral que foi Andrea Palladio. Ele, exatamente um dos primeiros a praticar aquilo que eu chamaria de arquitetura ad hoc (suas obras só podem ser apreciadas na totalidade de sua concepção quando visitadas, na região de Vicenza e arredores de Veneza: primeiro traço ad hoc; e cada uma de suas *ville* é uma proposta de adequação entre *aquele* construído e *aquele* natural, entre aquela edificação e aquela paisagem: segundo traço ad hoc),[9] inverteu totalmente seus princípios ao construir o Teatro Olímpico de Vicenza: uma única casa, com uma única platéia e um único cenário imóvel, em perspectiva, para servir como lugar para toda e qualquer montagem. Alguém dirá que esse teatro se adequava ao espírito da época. Em parte: sem dúvida nesse momento havia o retorno às matrizes da antiguidade, e o teatro grego (mais ainda o teatro romano: as ruínas de Roma eram mais abundantes e acessíveis) dispunha de um único cenário fixo, não raro construído em pedra, para todas as peças. Mas essa era apenas uma das vertentes do teatro da Renascença; quando o teatro-edificação dessa época ficou pronto já surgia um outro teatro-encenação, o barroco mais próprio do novo momen-

(8) Mircea Eliade, *O sagrado e o profano*, p. 35 e seg.

(9) É imperioso mencionar a teatralidade evidente de seus projetos, percebida, por exemplo, por Joseph Losey em seu *Dom Juan*.